GH. OPRESCU

GRAFICA ROMÂNEASCĂ

ÎN

SECOLUL AL XIX-LEA

VOLUMUL II



FUNDAŢIA REGELE MIHAI I
BUCUREŞTI 1945

Bibliotecii Academiei Române
omagiu din partea lui
G. Oprescu

GRAFICA ROMÂNEASCĂ

S'AU TRAS DIN ACEASTĂ CARTE PE HÂRTIE VIDALON VĂRGATĂ, DOUĂZECI ŞI ŞASE DE EXEMPLARE NEPUSE ÎN COMERŢ, NUMEROTATE DELA 1 LA 26

18

GH. OPRESCU

GRAFICA ROMÂNEASCĂ

ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

VOLUMUL II



FUNDAȚIA REGELE MIHAI I
BUCUREȘTI, 1945

TABLA DE MATERII

INTRODUCERE

Primul volum al studiului nostru asupra Graficei Româneşti în secolul al XIX-lea se oprea la apariţia lui A m a n, adică aproximativ la mijlocul veacului trecut. Spuneam atunci, ca să justificăm această împărţire a materiei, că T h e o d o r A m a n nu este numai cel mai strălucit nume de artist din şcoala noastră, între 1850—1875, « el imprimă încă evoluţiei artei la noi, conştient şi cu toată tăria, un impuls şi o direcţie, care-i schimbă cu totul înfăţişarea ». In adevăr, exceptând pe C a r o l P o p p d e S z a t h m a r y, individualitatea cea mai reliefată din epoca precedentă, toţi ceilalţi, până şi A n t o n C h l a d e k, cu mult cel mai instruit printre pictorii din generaţia sa, produc opere ce nu trec dincolo de un nivel destul de scăzut, se mărginesc în desen şi gravură la o artă « alimentară », în care portretul joacă rolul principal — document sau amintire sentimentală —, îşi dau parcă osteneala să se asemene cât mai mult unii cu alţii, în lucrări de mic format, să facă să dispară orice i-ar putea diferenţia. De un crez estetic, de năzuinţe înalte, de pasiune, chiar de o conştiinţă profesională în sens apusan aproape nu e vorba.

Cum s'ar putea atunci trata chestiunile în legătură cu desenele şi litografiile rămase dela dânşii altfel decât luate toate împreună, « în bloc », aproape ca pe nişte manifestări colective, simptomatice pentru timpul în care au văzut lumina şi pentru atmosfera societăţii ce le reclama, dar lipsite de accente personale, diferite dela un pictor la altul.

A m a n pune o stavilă acestei triste situaţii. Talentat, instruit, cultivat chiar, în curent cu ceea ce se petrecea în Europa civilizată, el nu se mulţumeşte cu rolul unui meşteşugar cu pensula sau cu creionul, ci vrea să fie un artist. Mai mult încă: Din contactul cu Apusul el ajunge la concluzia că arta singură « măsoară înălţimea

civilizației unui popor ». In aceste condiții nu i se pare suficient ca una sau alta dintre personalitățile dotate să aspire la epitetul invidiat, în jurul căruia romantismul pusese un nimb de lumină, ci ca Țara întreagă, întreg poporul să se arate, pe de o parte demni de a prețui pe cei ce se consacrau picturei şi sculpturei, pe de alta capabili să le uşureze manifestările, să-i facă să se ridice fără greutate din mijlocul lor, atunci când simt o vocație. Toată activitatea lui Aman, de artist şi de organizator, nu s'ar putea explica fără cunoaşterea acestor năzuințe, clar exprimate, şi în corespondență, şi în notele sale intime, azi la Academia Română. Iar ceea ce a urmat la noi pe terenul realizărilor plastice a dovedit justețea convingerilor sale. Indată ce opinia publică s'a mai luminat, îndată ce au fost realizate instituțiile în legătură cu educația artistică, adică şcoalele de arte frumoase, expozițiile anuale şi pinacotecile, îndată ce, mai ales, autoritățile şi-au luat rolul ceva mai în serios, s'au manifestat imediat talentele, în jurul cărora se puteau grupa pictorii şi sculptorii mai mărunți. Climatul moral devenise altul, decât cel în mijlocul căruia trăiseră cei câțiva mânuitori ai pensulei dinnainte de 1850. Şi, cum se întâmplă de obiceiu, societatea n'a putut da lui Grigorescu, lui Andreescu, lui Luchian şi celorlalți talentul de care au dat dovadă; ea însă le-a oferit, prin pregătirea ce primise dela Aman, înțelegerea, fără de care niciun artist nu s'ar fi putut afirma.

Personalitățile marcante existând în această a doua jumătate de veac, felul nostru de prezentare nu va mai fi cel din primul volum. Nu mai e vorba să arătăm evoluția unui gen de exprimare, adică a unei tehnice, în decursul unui şir de ani, atunci când cei care îl făceau să trăiască se asemănau într'atâta, încât desenul sau litografia unuia puteau foarte bine trece drept ale altuia, ci de a defini, adică de a scoate în evidență notele caracteristice ale unor naturi mai originale sau, cel puțin, deosebite între ele. Ne vom opri deci la fiecare dintre reprezentanții însemnați ai desenului, acuarelei sau gravurei, analizându-le opera sub toate aspectele, afară de cel pictural, de care ne-am ocupat în *Pictura Românească în secolul al XIX-lea*, grupând, când necesitatea o va cere, în jurul lor pe cei pe care-i putem considera ca discipoli, sau pe contemporanii care nu s'au putut sustrage influenței lor. Bine înțeles, nu vom intra în detalii biografice, decât numai în măsura în care ele slujesc la lămurirea lucrărilor analizate. După cum spuneam în primul volum al acestui studiu, Grafica Românească reprezintă, în intenția noastră, o completare a Picturei Româneşti în secolul al XIX-lea, unde se

găsesc datele asupra vieței tuturor artiştilor menţionaţi. Indexul, şi la acest al doilea volum, va cuprinde scurte note biografice, aşa cum am făcut în primul volum.

In afară de capitolele consacrate desenatorilor şi gravorilor mai însemnaţi, cei care îşi fac din aceste genuri un mijloc de realizare al concepţiilor lor celor mai intime, deci mai personale, ne vom opri, într'un alt capitol, asupra gravurilor de ilustraţie din almanahuri, ziare şi periodice, atunci când ele vor avea la bază un desen de artist mai cunoscut şi când nu vor fi executate mecanic. In aceste opere nivelul realizărilor va fi adesea foarte scăzut. Nu numai rezultatul final, planşa în sine, va lăsa de dorit, din pricina insuficienţei lucrătorilor ce o vor realiza, dar chiar preocuparea celor ce vor imagina acele caricaturi politice ori planşe documentare va fi mai totdeauna alta decât cea estetică. Am crezut însă nemerit să adaug acest capitol, care întregeşte pe cele consacrate ilustraţiei de carte din primul volum, din pricină că el ne lămureşte asupra preocupărilor marelui public din acea vreme şi asupra nivelului gustului său. Tot în legătură cu ilustraţia de carte mi s'a părut utilă publicarea câtorva note asupra stabilimentelor grafice şi litografice dela noi, înfiinţate cu un scop comercial, bine înţeles, în serviciul cărora se găseau însă câţiva artişti, adesea copiii proprietarului, care merită să nu fie cu totul daţi uitării, deşi cea mai mare parte din ei sunt străini.

In sfârşit, tot în legătură cu această formă populară a ilustraţiei, am adăugat câteva cuvinte despre plicticoasele, grosolanele, tendenţioasele şi atât de numeroasele foi litografiate, editate de maiorul, mai târziu colonelul, P a p p a s o g l u. Ele au cunoscut o imensă popularitate şi uneori, mai rar însă, în vederea lor, chiar artişti însemnaţi, cum ar fi C. P. d e S z a t h m a r y, au procurat desenul, ce s'a trecut apoi pe piatră.

Odată mai mult mă simt obligat să accentuez caracterul provizoriu al datelor, poate chiar al afirmaţiilor din acest volum, care deschide un drum nou de cercetări, în domeniul istoriei artei naţionale. Gravura şi desenul, şi atunci când au fost iscălite de un nume preţuit, nu s'au bucurat de mult prestigiu la noi, în trecut. Incadrate sau păstrate în chip neglijent, ele s'au deteriorat, s'au murdărit, au fost rupte şi aruncate fără milă. In afară de câteva exemplare, păstrate în colecţii publice, care se pot studia, întâmplarea singură face ca să ne găsim uneori în faţa altora, ceva mai bine conservate. Dar « întâmplarea » este greu de provocat. Ea este, prin natura ei, imprevizibilă. Când se va produce, dacă este în stare să modifice afirmaţiile noastre, cercetătorii viitorului sau

noi-înşine, într'o nouă ediţie, vom trebui să ţinem seamă de contribuţia ei. S'ar putea totuşi, văzându-se importanţa ce dăm în acest studiu desenelor de tot soiul şi gravurilor unor artişti cunoscuţi, ca unele rude sau prieteni ai acestora să prezinte spre cercetare sau chiar să publice bucăţile ce posedă. Ar fi cel mai bun şi mai neaşteptat rezultat ce am putea obţine prin apariţia volumului de faţă.

El se publică, ca şi primul, de către Fundaţiile Regale, cărora le aduc aici cele mai calde mulţumiri. Fără sprijinul lor, în împrejurările de azi, multe cercetări n'ar putea să vadă lumina. Dacă n'ar exista speranţa că, prin Fundaţii, un studiu mai arid sau mai migălos se va putea tipări, poate că autorul lui nici nu l-ar mai întreprinde. Multe volume, necesare ştiinţei române, nu există astfel decât graţie acestui concurs, pentru care toţi trebue să le fim recunoscători.

TH. AMAN ŞI CONTEMPORANII SĂI

Ca desenator şi, mai ales, ca gravor în apă tare, A m a n (1831-1891) deschide în mod remarcabil calea celor de care ne vom ocupa în acest volum. Opera sa pictată şi chiar cea grafică este însă azi mai puţin accesibilă, deci mai puţin cunoscută, decât în vremea când trăia artistul. In adevăr, muzeele Aman din Bucureşti şi din Craiova sunt colecţiuni publice, deschise în vremuri normale oricui. Biblioteca Academiei Române şi cea din Galaţi conţin un oarecare număr de gravuri, dintre cele aproximativ optzeci, iscălite de artist. Dar tot ce se găsea în locuinţele private acum cincizeci, şaizeci de ani, când nu se intra în nicio casă mai luxoasă din Bucureşti sau Craiova, fără să întâlneşti portrete sau tablouri, ori desene şi gravuri încadrate, opere ale pictorului bucureştean, acum, în mare parte, a dispărut. Retrospective A m a n n'au mai avut loc. Şi, deşi în muzeul din Bucureşti ar fi trebuit să existe un material complet pentru cine studia activitatea acestui îndrumător al artei române sub toate aspectele ei, în ultimii ani totul era aşa de ruinat şi de puţin îngrijit, în frumoasa clădire ce acum aparţine Statului, încât orice cercetare sistematică era imposibilă.

E drept, muzeul posedă un catalog, publicat de d-l Al. Tzigara-Samurcaş în 1908 [1]), care se poate utiliza şi azi. D-l Oscar Walter Cisek a consacrat lui A m a n, prin 1932 [2]), o monografie în care, cu oarecare precauţiune, se pot culege lămuriri şi asupra operei grafice a maestrului. Dar serviciul cel mai important pentru cine studiază gravura lui A m a n, deci o parte însemnată a activităţii sale grafice, se datoreşte d-lui Adrian Maniu

---

[1]) Alex. Tzigara-Samurcaş: *Catalogul Muzeului Aman*, Bucureşti, 1908.

[2]) Oscar Walter Cisek: *Aman*, Colecţia Apollo, Craiova, fără dată.

care, tot în 1932, servindu-se de planşele originale, ce se păstrau încă în colecţiile muzeului din Bucureşti, a pus să se tragă o sută de exemplare cu câte patruzeci, din cele optzeci de acuaforte, cât contează opera totală a artistului.

Aman a iubit desenul şi acuarela şi le-a practicat foarte de tânăr, încă dela vârsta de doisprezece ani, dacă indicaţiile ce însoţeau o curioasă şi mişcătoare operă, reprezentând pe bunica sa pe patul de moarte, sunt exacte [1]). De o precizie remarcabilă, deşi naivă şi cu unele stângăcii, cum era de aşteptat, această lucrare, în care un copil îşi stăpânea emoţia, dar îşi încorda atenţia ca să fixeze ultima imagine a bunicii sale, apărea ca o zi promiţătoare de primăvară, în cariera de mai târziu a pictorului. Cine era în stare să efectueze o pagină aşa de densă, elocventă într'un înalt grad prin lirismul ei, putea fi sigur de un viitor strălucit. Această prevestire nu s'a desminţit.

Aman a făcut nu numai studii temeinice, mai întâiu, foarte modeste, în ţară, apoi câţiva ani de-a-rândul la Paris, ci şi-a dat seama foarte curând de eficacitatea, pentru un pictor ce se respectă, a exerciţiilor perseverente de desen şi de compoziţie, pornind dela cunoaşterea precisă şi sistematică a operilor expuse în muzee. Ştim, din însemnările sale zilnice, cu ce pietate şi cu ce surprinzătoare înţelegere judeca tablourile din muzeul Luvrului. Formaţia sa profesională şi întreaga construcţie a spiritului său îl purtau spre clasicism, deşi nu se pot nega, în opera sa dela început, nici ecourile artei unui Delacroix, nici — încă şi mai evidente — cele ale lui Courbet. Pentru ori ce adept al clasicismului desenul constituia însă esenţa artei, aşa încât Aman a trebuit să consacre multe ore, zilnic, acestei technice. Din nefericire, nu ni s'au păstrat multe opere din această perioadă, deci nu putem face decât presupuneri, mai mult sau mai puţin verosimile, asupra activităţii sale pe acest tărâm. Ştim însă precis, ceva mai târziu, în vremea când el strângea materialul documentar pentru lupta dela Alma, pe care o va expune cu mare succes în 1855, la Expoziţia Internaţională din Paris, că tânărul pictor simţea atât de puternic nevoia contactului direct cu realitatea, încât se decise să viziteze câmpurile de luptă, din Crimea, să ia note la faţa locului, atât în ce priveşte poziţiile, adică decorul în care va prezenta mişcarea trupelor din tabloul său, cât şi în ce priveşte personagiile, soldaţii

[1]) Cf. G. Oprescu: *Pictura Românească în secolul al XIX-lea*, ed. II, nota dela p. 129.

şi ofiţerii, pe care le va introduce în compoziţie [1]). Statul major francez n'a fost puţin surprins să primească dela un pictor străin, abia ieşit din şcoalele Parisului, o cerere în acest sens, pe care, cu toată originalitatea ei, a admis-o. Astfel A m a n deţine, pentru câtăva vreme, rolul unui corespondent de războiu, cum s'ar numi astăzi, în campania din Crimea. Tot în acelaşi an el execută tabloul, azi la Muzeul Toma Stelian, Chasseurs et Zouaves devant Sébastopol (primit la Salonul din Paris în 1857), în care documentarea cea mai minuţioasă în faţa naturei este pentru oricine vizibilă. Nu mai încape deci îndoială că pictorul, ca atâţi alţi reprezentanţi ai şcoalei clasice, trecuţi pe la Paris, considera indispensabilă acea pregătire prin studii şi crochiuri în desen a tuturor detaliilor ce vor intra apoi în compoziţia unui tablou. Nu vedem oare, în acele pânze care n'au fost terminate, adică în care se poate urmări metoda de lucru a autorului lor, în părţile încă neacoperite de coloare, conturele minuţios trase ale persoanelor şi obiectelor din tablou? Procedeul este cunoscut. Dela L o u i s D a v i d, restauratorul clasicismului în pictura Apusului, el era cu sfinţenie aplicat în Şcoalele de Arte Frumoase.

Iată deci câteva mărturii sigure, chiar dacă nu ne-au rămas decât puţine desene pregătitoare, că A m a n practica şi el, ca atâţi alţi pictori, sistemul studiilor de amănunt, în creion sau în cărbune, înainte de a proceda la execuţia finală a operelor ce i se cereau. El merge însă şi mai departe. De multe ori începe o compoziţie printr'o schiţă completă, de mici proporţii, adesea în peniţă, ca să-şi dea seama dacă aranjamentul elementelor componente, distribuirea lor, raportul dintre masele luminate şi cele în umbră sunt reuşite. Un astfel de desen este cel în vederea tabloului reprezentând masacrele Bulgarilor de către Turci, în 1876 (Muzeul Aman din Bucureşti), desen prea puţin deosebit de tabloul ce ni s'a păstrat. Şi dacă din când în când suntem nevoiţi să facem unele rezerve asupra exactităţii studiilor de amănunt, în care apar mici incorecţiuni de desen şi inadvertenţe, trebue să mărturisim totuşi că, atunci când era vorba de fixarea liniilor unei compoziţii, A m a n poseda un dar şi o intuiţie surprinzătoare, ca să evoce mulţimile forfotind, amestecându-se în mişcări violente, cum este cazul în schiţa mai sus menţionată. Căldura imaginaţiei şi spontaneitatea mâinei sale, atât de evidente aici, se răceau însă uneori în trecerea dela schiţă, la opera definitivă. De aceea note de felul desenului

---

[1]) Cf. G. O p r e s c u: *op. cit.*, p. 133.

pentru masacrul Bulgarilor pot fi extrem de prețioase. Ele arată pe Aman superior în momentul concepției unui subiect, adică în vervă și inspirat, față de el însuși în momentul realizării ultime.

O altă lucrare în alb și negru, nu mai puțin reușită, este cea, tot în vederea unui tablou, în care el, imaginează un chef în lumea bună, cu lăutari (Muzeul Simu) [1]). (fig. I). Ne aducem aminte că astfel de subiecte apar destul de des în perioada din urmă a carierei lui Aman. Și aceasta este tot în peniță, procedeu pe care în deosebi îl afecționa pictorul. Prima figură, femeia văzută din spate, într'o rochie lungă, cu trenă, este delicioasă de naturalețe, grațioasă, extrem de evocatoare, deși ea nu constă decât din câteva trăsături repezi, vii, puse însă exact unde trebue și unde pot produce cel mai frumos efect. Tot așa sunt tratați ceilalți commeseni, mai în umbră, ca și vioristul și tovarășul lui, cel cu cobza, sub crengile copacilor din grădină. Totul este desenat cu o libertate, pe care n'o întâlnim totdeauna la Aman și, ceea ce este și mai surprinzător, cu ceva din maniera lui Manet, din desenele și acuafortele acestui mare maestru.

Lucrări de o valoare egală întâlnim apoi printre desenele în vederea gravurilor. Cel pentru acea acuaforte, cunoscută sub numele de Muzică Orientală, este cu adevărat excelent (Muzeul Aman) (fig. II). El este, cum voiu arăta când voiu analiza gravura, hotărît superior acesteia. De data aceasta Aman nu s'a mai servit de peniță, ci de cărbune și estompă, cu o economie de mijloace, cu o simplicitate impresionantă. In indicații sigure, însă delicate și juste, el se ridică până la nivelul artei unui Grigorescu. Incontestabil unul din cele mai prețioase desene ale pictorului, bazat în primul rând pe evocarea atmosferei interiorului oriental și pe raportul nemerit al valorilor.

Că Aman înțelegea avantagiile și puterea de sugestie a unui bun desen se vede și din faptul că el varia maniera sa, nu numai în legătură cu distribuirea luminii în compoziție sau cu subiectul ce trata, ci și după tehnica de care se servea. Cu estompa și cu creionul, am spus-o, el se oprește la indicări de suprafețe mai largi, calme, pe care se joacă lumina. Cu penița, din contra, el sare cu repeziciune, înfrigurat parcă, dela un detaliu la altul, face să sclipească stofele, să tremure frunzișul arborilor, să vibreze lumina, să apară în

[1]) Tot la Muzeul Simu se găsește o altă schiță, în vederea unei compoziții: Un botez, tot în buna societate. El pare să fie o primă idee pentru o gravură, pe care nu știu dacă artistul a executat-o, « pendant » la Cununia ortodoxă, una din planșele de dimensiuni importante, în opera gravată a lui Aman.

racursiuri elocvente gesturile brusce ale personagiilor. Remarcabil este încă faptul că, spre deosebire de linia şi de ductul peniţei altor desenatori, contemporanii săi din Apus, un Fortuny, un De Nittis, asupra influenţei cărora în cariera compatriotului nostru vom reveni, acesta, ca şi cum ar desena cu un stilou modern, trage linii egale în toată lungimea lor, fără plinul şi subţirele ce caracterizează urma unei peniţe obişnuite de metal, în mersul ei în susul şi în josul foaiei de hârtie. Pentru noi, cei de azi, felul acesta de a purta tocul conferă un caracter de actualitate schiţelor lui Aman.

Astfel de desenuri au existat, desigur, în mare cantitate. Azi numărul lor este foarte redus. Cu lipsa de pietate a generaţiilor mai tinere, — în cazul lui Aman, ca şi în cazul celorlalţi, poate numai cu excepţia lui Grigorescu —, cu nenorocita credinţă că tablourile şi gravurile dintr'o cameră trebue să fie la ultima «modă», în multe case portretele strămoşilor şi «cadrele», cu desenuri şi gravuri vechi, au trecut din salon în odaia servitorilor şi de acolo în pod sau în pivniţă. Au mai rămas numai cele de mici dimensiuni, prin câte un album, ca amintire, aşa cum se obicinuia acum şaizeci, şaptezeci de ani, când «keep-sake-ul» era nelipsit în toate familiile. Sunt, în genere, mici subiecte de naturi moarte, câte un portret de prieten, schiţat la repezeală, sau ceva similar, bucăţi, deşi iscălite de Aman, dar fără mare importanţă; ele dovedesc numai că autorul lor era o persoană amabilă, dorind să facă plăcere mai ales cucoanelor, şi că el iubea desenul (fig. III).

Opera gravată ţine însă azi un mult mai mare loc în ideea pe care ne-o facem despre importanţa creaţiei lui Aman. Una din trăsăturile cele mai simpatice şi mai perzistente ale firei sale era o curiozitate mereu vie pentru orice formă de expresie artistică [1]). In portretul despre sine însuşi, în ideea despre valoarea activităţii sale, pe care maestrul dorea să le lase urmaşilor, intră poate oarecare vanitate, dar şi o tinereţe a spiritului, care nu l-a părăsit nici în cele mai triste momente ale vieţii sale, adică în ultimii ani, când necazurile îl copleşeau din toate părţile, ca şi grijile şi boala [2]).

---

[1]) Este surprinzător, de pildă, să vedem că, în 1884, câţiva ani înaintea morţii, Aman este doritor să se iniţieze în tehnica picturii pe sticlă şi în vitraliu. Cf. G. Oprescu, *op. cit.*, nota dela p. 137.

[2]) Adrian Maniu ne spune între altele, în prefaţa *Albumului* mai sus indicat, că până la moarte nimeni nu şi-a dat seama că Aman îşi cănea părul. Detaliu puţin trivial, de sigur, dar interesant pentru cunoaşterea psihologiei personajului.

Este evident, din tot ce scrie și din tot ce face, că el era urmărit de amintirea marilor figuri ale Renașterii, de noțiunea « artistului complet », pentru care arta fiind un tot, oricine o îmbrățișează se cuvine s'o stăpânească în toate manifestările ei. Așa se explică pentru ce el își face singur planul casei — și trebue să mărturisim că acest plan îi face cinste, căci locuința sa este una din cele mai reușite dela finele secolului trecut —, sculptează mobilele cu care își decorează interiorul, modelează chiar unele mici lucrări de sculptură pură. Tot de aci provine și nevoia de a se consacra gravurei.

Epoca în care-și face ucenicia în această artă, nouă pentru dânsul, trebue pusă în perioada ce urmează după construirea casei, adică după 1870. Primele sale acuaforte poartă data de 1874. Activitatea sa de gravor a fost intensă în acel an, — mulțumirea curiozității satisfăcute, a noutății acestui fel de expresie nu puteau avea alt rezultat — căci numeroase sunt planșele trase atunci. A început să graveze în apă tare la Paris, unde au și fost imprimate primele opere, la Cadart (Veuve A. Cadart). In colecția Academiei și în cea dela Biblioteca Ureche, din Galați, se găsește stampa intitulată Sorcière Bohémienne de Roumanie, cu data 1874 și cu numele celebrului tipograf din Paris. Tot acolo s'au tras și la Ceinture, danse roumaine (Brăul, de sigur), ca și Buffles de Roumanie [1]).

Incă dela început artistul se ghicește preocupat de calitățile unei bune gravuri și familiarizat cu toate amănuntele cerute de un amator exigent unei atare opere. Exemplarele bine conservate și-au păstrat toată marginea, iar hârtia este de superioară calitate. Unele au fost tipărite chiar pe așa numita « chine appliqué », cum dovedesc câteva stampe cu dedicația autorului, din cabinetul de gravuri al Academiei Române. Incă din 1874, probabil la întoarcerea din Paris, A m a n instalase însă o presă de mână, care acum se găsește în muzeul din București ce-i poartă numele, cum se vede din portretul Regelui Carol I, datat și având jos, în dreapta, indicația: Imprimeria autorului. O probă mai mult de grija migăloasă și de atenția ce autorul acorda tehnicei delicate a gravurei în apă tare.

Nicăieri mai mult ca în acuafortele sale nu se citește așa de lămurit încotro merg preferințele lui A m a n. In vremea în care el se devotează cu tot dinadinsul artei în negru și alb, la Paris trăiau excelenți practicieni ai acestui gen de gravură. Unii îl ridicaseră chiar la un nivel pe care, din secolul al XVIII-lea, nu-l mai cunoscuse

---

[1]) Planșă reprodusă în monografia d-lui O. W. C i s e k sub titlul de: « Muffles » *(sic)*, pl. XXII.

arta, în Franţa ori în Italia. Dar nu spre aceştia îşi îndreaptă compatriotul nostru atenţia, poate şi pentrucă — fenomen ce se întâlneşte adesea —, tocmai din pricina excelenţei geniului lor, ei nu puteau fi preţuiţi decât într'un cerc restrâns de mari cunoscători, erau deci ignoraţi de marele public. S'ar mai putea încă să ne găsim, în ce priveşte pe Aman, în faţa unui curios fenomen de conştiinţă. Practician experimentat şi prob, care-şi cunoştea limitele posibilităţilor şi genul ce-i convenea, el se temea, poate, cu drept cuvânt, să apuce pe un drum greu de urmat, la capătul căruia, în mod fatal, l-ar fi aşteptat decepţiile şi insuccesul. Un Millet, un Daubigny, un Corot, cu atât mai mult un Meryon, chiar şi un Ch. Jacque i s'au părut, de sigur, călăuze imposibil de urmat.

Pe lângă ei se afla atunci la Paris o altă categorie de acuafortişti, care se opriseră la o artă mai uşoară, la un gen amabil, poate chiar cam frivol, care vorbea oricui, amatorului ca şi laicului. Unul din ei, ilustru în timpul său, Meissonier, (1815—1891), era considerat printre pictorii şi desenatorii cei mai buni ai Franţei acelei epoci. Alţi doi erau străini, însă « parizianizaţi », figuri cunoscute nu numai printre artişti, dar mai ales preţuiţi în lumea bună, în acea burghezie avută, instruită, « ajunsă », care se considera obligată să iubească şi să încurajeze arta din vremea celui de al II-lea Imperiu şi a Republicii de după războiul din 1870. Unul era spaniol, Mariano Fortuny, (1838—1874), celălalt italian, Giuseppe De Nittis (1846—1884). Amândoi aveau o mână uşoară, erau spirituali în vieaţă şi în arta lor, iubeau subiectele de lume şi pe cele « pitoreşti », cu ţărani în costume naţionale, cu cerşetori, având capete « expresive », cu muzicanţi de stradă, aşa cum vom întâlni şi în gravurile lui Aman. Meissonier adoptase însă un alt gen. El prefera mici scene militare, grupe la cârciumă, solitari în cabinetul lor de lucru, cu efecte de clar-obscur, care ne duceau, din imitaţie în imitaţie, până la Rembrandt. Numai că, fiecare din aceşti « petits maîtres » avea o formaţie profesională, o practică, o ştiinţă cu alte vorbe, superioară celei a lui Aman. De aci diferenţa vizibilă dintre gravurile acestora, executate cu o vervă diabolică, elegante, vaporoase, când trebuia, viguroase altă dată, lipsite de orice trăsătură inutilă şi dând impresia lucrului ieşit din nimic, şi cele ale compatriotului nostru, adesea migălite, îngreuiate şi păcătuind prin excesul liniilor, prin monotonia « morsurilor », uneori chiar cu greşeli de desen uimitoare, din partea cuiva care practicase aşa de îndelung, cu atâta convingere şi pasiune, pictura.

Aceste slăbiciuni nu pot fi puse numai pe seama neprevăzutului ce însoţeşte totdeauna execuţia unei gravuri în apă tare, din pricina acidului, neprevăzut care poate creşte plăcerea ce opera ne procură, cum o poate şi scădea. Aman nu începe să graveze decât trecut de patruzeci de ani. Lipsa de familiarizare de timpuriu cu subtilităţile unei tehnice, adesea trădătoare, trebuia fatal să lase urme în operele sale. Şi, cu cât insistă mai mult, cu cât îşi dă osteneala ca planşa să fie mai completă, mai « terminată », cu atât ea pierde din frăgezime, din graţie, din vivacitate, adică tocmai acele însuşiri pe care un amator cultivat le cerea unei acuaforte de acest gen.

Dar mai poate fi şi o altă cauză a slăbiciunii multora dintre planşele gravate de Aman, atunci când le comparăm, nu cu cei ce l-au precedat, nici cu cei ce vor veni după el, la noi — Grigorescu, de pildă, după cum se vede din singura planşă gravată de dânsul, este un şi mai neîndemânatic acuafortist ca predecesorul său, — ci cu producţia acelor artişti din Apus, cu care cu adevărat se mândreşte gravura. Este lipsa de emulaţie, somnolenţa în care orice artist şi literat era obligat să trăiască, în mediul adormitor dela noi, din capitala Regatului. In timp ce Francezii şi străinii de cari vorbeam mai sus se simţeau nevoiţi să facă un efort continuu ca să se menţină în opinia publică, pentru a brava pe cei ce nu-i admiteau sau făceau rezerve asupra lor, pe confraţi, pe criticii, aşa de competenţi, dela diversele ziare, la noi un pictor ca Aman era sigur că nimic şi nimeni nu i-ar fi putut face umbră. Această certitudine devenea chiar primejdioasă în cele din urmă, căci ea paraliza, cu voia sau fără voia artistului, orice dorinţă de progres, de ameliorare. Ceea ce nu înseamnă că Aman n'a avut şi el duşmani şi detractori, ci că atitudinea acestora fiind dictată evident de alte motive decât de cele estetice, el putea, cu conştiinţa împăcată, s'o dispreţuiască. Dar, în acelaşi timp, el pierdea şi orice posibilitate de control obiectiv, din partea celor în mijlocul cărora trăia.

Afirmaţia că Aman s'a lăsat influenţat în gravurile sale de arta lui Meissonier, de cea a lui Fortuny şi a lui De Nittis, nu este o simplă supoziţie, pornită numai din asemănarea subiectelor şi a modului de tratare [1]). In Muzeul Aman se mai păstrează încă schiţe luate de acesta după opere de For-

---

[1]) Pentru a cunoaşte curentele cărora s'a supus Aman în pictură cf. G. Oprescu: *op. cit.*, în capitolul consacrat acestui artist.

t u n y, iar din corespondenţa sa reiese clar admiraţia pe care o profesa pentru M e i s s o n i e r [1]). Ar fi fost să se ceară prea mult unui Român, aparţinând mediului social din care ieşise şi în mijlocul căruia trăia artistul, posedând mai ales formaţia profesională primită la Paris, ca să-şi dea seama de defectele celor pe care opinia publică de acolo îi ridica în slavă, de caracterul superficial şi caduc al artei lor, în comparaţie cu cea a unui M a n e t şi a Impresioniştilor, de care începuse să se intereseze anume cercuri artistice. Trebue totuşi să menţionăm, în favoarea compatriotului nostru şi în legătură cu acea tinereţe a spiritului, cu acel interes pasionat pentru tot ce era nou în artă, că nevoia de a exprima lumina prin coloare, care este o trăsătură fundamentală a Impresionismului şi pe care o remarcăm şi în tablourile din urmă ale lui A m a n, acel « plein airism » îndulcit din scenele ce se petrec în grădini, sunt o dovadă de preocupări foarte moderne pentru vârsta lui de atunci şi pentru Bucureştii din preajma lui 1880. Aceste preocupări, e adevărat, s'ar putea să nu fie independente de aerul ce G r i g o r e s c u şi A n d r e e s c u aduceau cu ei, tocmai în acea vreme, din Franţa. Inaintaşul lor, care fusese şi profesorul ultimului, poseda un spirit destul de larg, ca să consimtă a-şi pleca urechea şi la aceste ecouri îndepărtate.

Tehnica de care s'a servit A m a n este acuaforte, procedeul clasic. Uneori morsura acidului este însoţită şi de retuşe cu acul (pointe sèche), aşa cum se obişnuia adesea, dela R e m b r a n d t încoace. Urma barbelor este vizibilă, de exemplu, în câteva din gravurile imprimate de Cadart, unde lucrătorii erau mai experimentaţi ca la noi şi unde tipărirea se făcea, probabil, sub supravegherea veunui om competent, poate a autorului însuşi, care ştia ce subterfugii să întrebuinţeze, pentru ca valorile să fie toate păstrate şi urmelor fiecărei linii să le rămână accentele intenţionate de artist. De cele mai multe ori însă planşa este « obosită », cum se zice cu un termen de atelier, prin marele număr de « reveniri ». A m a n n'are curajul să simplifice trăsăturile, pentru ca apoi, prin acţiunea morsurii şi prin gradarea timpului în care planşa este supusă băii de acid, să obţină diferenţa de valori, ca şi contrastele, care constitue frumuseţea unei gravuri. El încearcă să suplinească aceste operaţii, cele mai delicate în tehnica acuafortei,

---

[1]) *Ibidem*, nota dela p. 138: « Vei avea un M e i s s o n i e r semnat A m a n » spune el, în 1894, într'o scrisoare către fratele său, cu privire la un portret împreună al fraţilor A m a n.

printr'o prelucrare insistentă şi greoaie, care are de rezultat o îmbâcsire monotonă a desenului. Suntem departe de acele urme adânci, energice, catifelate, din bunele gravuri franceze, în contrast şi în opoziţie cu cele subţiri şi vaporoase, tot atât de delicate ca o simplă atingere cu acul pe suprafaţa arămei.

Trecând în revistă acuafortele publicate în albumul Adrian Maniu, completate cu cele din colecţia Academiei Române, cu cele din biblioteca Ureche din Galaţi şi cu cele din muzeele din Bucureşti, ajungem la un număr de aproximativ şaizeci de bucăţi din cele optzeci, câte ştim că a gravat Aman. Cele mai multe sunt de format mic sau mijlociu. Numai câteva sunt de proporţii mai însemnate: Joc de cărţi, Cununia ortodoxă, Adunaţi la mămăligă, Fazanul, şi ele nu-s printre cele mai bine venite. Ieşit dintr'o anumită dimensiune, care-i convenea, autorul lor se pierde în prea multe detalii, caută să escamoteze dificultăţile, ceea ce nu-i reuşeşte întotdeauna [1]).

Anul cel mai fertil este cel în care interesul artistului pentru noul procedeu ce-şi însuşise era cel mai viu, adică anul în care-şi descoperise talentul de gravor, 1874. De atunci datează unul din portretele Regelui Carol I, Preumblarea Sultanei (Nr. 4026), La o serată (Nr. 4025), Cochetărie (fig. IV), Cadână (Nr. 4027), Cununia ortodoxă (B. II. 35), Scamatorul, Femeia cu părul despletit, Portretul de femeie, Capul de turc (care s'ar putea să fie un autoportret în costum travestit), Zlătarul. Tot atunci, bine înţeles, au fost trase stampele dela Cadart: Sorcière bohémienne de Roumanie (B. II. 34), La Ceinture (danse de Roumanie) (B. II. 36), Buffles de Roumanie (Nr. 3318). Planşele de aramă pentru aceste lucrări cu titlul francez au rămas probabil la tipograf, căci ele nu se găsesc în colecţia muzeului din Bucureşti şi n'au mai fost utilizate după 1874.

In 1875 au fost executate planşele cu jocul de cărţi, cea mai importantă ca proporţii dintre cele republicate de Adrian Maniu, Fazanul, După fragi (B. II. 30), După mure (Nr. 4036), Fetiţa

---

[1]) In clasarea acuafortelor ne vom servi de titlurile din *albumul* Adrian Maniu, deşi ele nu-s totdeauna exacte. Aşa, de pildă, Dama Romană este evident *Română;* Femeia cu tulpan este în realitate cu *turban;* Capul de ţăran este un cap de *Turc.* In paranteză, aici şi în restul volumului, vom nota, totdeauna, când o cunoaştem, cota după care opera ar putea fi regăsită: cea cu simplu număr va fi cea din biblioteca din Galaţi; celelalte, ale cabinetului de stampe al Academiei Române. Când provine dintr'un muzeu, numele muzeului este de asemenea în paranteză.

cu ceaşcă, Chirigiul (Nr. 4099), Injugatul boilor (Nr. 4035) şi Amatorul de gravuri (B. II. 32). In 1876 numărul acuafortelor este şi mai redus: Adunaţi la mămăligă (B. II. 39), portretul lui Cesar Boliac (C. LXIV. 5) şi Ghicitoare (fig. V). Puţine lucrări, însă mai ales figurile, foarte satisfăcătoare.

Printre cele examinate de noi şi datate nu întâlnim nimic în 1877 şi nici în 1878. In 1879 găsim însă câteva mai liber executate şi mai luminoase: Lectura pe bancă, Păstoriţa, D-na Aman (soţia pictorului), Ţigani lăutari, planşa în care mai mult decât în oricare alta se simte spiritul lui Fortuny, şi Calul Alb. Ultimele planşe cu indicaţia anului sunt din 1881: Fetiţa cu ulcică şi Popas în câmp, ambele mediocre.

Numărul acuafortelor nedatate, iscălite însă mai totdeauna şi însoţite de indicaţia del. et sculp., adică desenate şi gravate de Aman, este destul de ridicat: Moş Neagu (B. II. 37), Muzică orientală (B. II. 31), Heliade Rădulescu (B. II. 33), Tânără fată (B. II. 38), Ţiganul spoitor de tingiri (B. II. 40), Mehadia (Nr. 4028), Ţărancă din Vlaşca, Consolaţie (Nr. 4031), La toaletă, Mama Artistului, Autoportret (Nr. 4061 şi B. CV. 7) (fig. VI), Car cu boi în câmp (Nr. 4034), Odaliscă la oglindă (Nr. 4018), un portret mic al Regelui Carol I, Moartea lui Lăpuşneanu, Cinci capete şi un nud, din spate, pe aceeaşi planşă (fig. VII), Grijă, Femeia cu turban, Damă Română, Cap de copil, portretul lui Tudor Vladimirescu (Muzeul Toma Stelian), Secretul (Muzeul Aman, Bucureşti), Ţigan lăutar (Muzeul Aman, Bucureşti), Mamă şi fiică (Muzeul Aman, Bucureşti).

Cele mai bune dintre planşe sunt incontestabil portretele şi câteva «note» de mici dimensiuni, cum ar fi Lectura pe bancă, Păstoriţa, Preumblarea Sultanei. In acestea Aman renunţă să mai acopere de trăsături şi de linii întreaga suprafaţă a arămei, cum procedează mai totdeauna. Chiar şi în portrete, acolo unde migăleşte mai puţin, în capul lui Boliac, — bun, desenat cu o rară preciziune — al lui Heliade, într'al său propriu, unde contrastul este mai accentuat dintre luminile reprezentate prin albul hârtiei şi umbrele ieşite din jocul morsurilor, ce merg, din nenorocire, în toate direcţiile, rezultatul este mult mai satisfăcător. Conturele îşi păstrează strictcţea, nu mai sunt înnecate în acea perdea grea şi monotonă de linii inexpresive, care nu distrug numai forma, ci suprimă şi valorile, ca în portretul mamei artistului.

Din când în când, chiar cu tehnica aceasta, Aman obţine frumoase efecte, cu o trăsătură măruntă şi fină — presupun că

atunci s'a servit şi de dăltiţă (burin) sau de ac, nu numai de acid — ca în Ghicitoarea, de ex. lucrare remarcabilă prin exactitatea ei, prin puterea cu care sunt sugerate trăsăturile etnice, în faţa frumoasei ţigănci.

Că Aman era mai jenat de placa de metal decât de creion şi estompă, avem o probă peremptorie în diferenţa aşa de evidentă dintre acuaforte cu titlul Muzică Orientală şi desenul magistral (Muzeul Aman), dela care porneşte artistul. Niciuna din acele pete delicate, care aşa de nemerit sugerau lumina şi atmosfera caldă şi moleşitoare a unui iatac turcesc, nimic din delicateţa figurei, din poza aşa de natural «nonşalantă» a femeei, n'a mai rămas în vigneta în care, o femeiuşcă pozează, în costum turcesc, într'o atitudine înţepenită, pentru gravorul din faţa ei.

Uneori artistul şi-a dat seama că perdeaua grea de umbre, dindărătul capetelor din portrete, nu le avantaja. Astfel, în Moş Neagu el o înlocueşte cu un fond de linii ce se întretaie, formând nişte pătrăţele minuscule, în acuatintă, procedeu deosebit de cel al acuafortei, de care nu cred să se mai fi servit altădată.

La limita dintre desen şi pictură, putem aşeza acuarelele lui Aman, puţine la număr. Pentru adevăratul acuarelist, procedeul acesta e cel mai indicat să sugereze graţia formei, vivacitatea inspiraţiei, frăgezimea unui ton franc, pus dintr'odată, cu hotărîre, sub impresia unui subiect care cere să fie tratat repede. Jocul hârtiei, ca şi la acuaforte, e menit, prin contrast cu pata de coloare, să evoce ceva lesne pieritor, delicat, fragil, asupra căruia nu se poate insista prea mult, de frică să nu dispară. Dacă pulberea, de care se servesc pasteliştii, a putut fi comparată cu cea de pe aripile fluturilor, suculenţa şi prospeţimea tonurilor din acuarelă n'au echivalent decât în aparenţa strălucitoare şi vie a florilor. Aman însă face din fiecare acuarelă un tablou, îl încarcă de fel de fel de tonuri, nu se poate hotărî să lase nimic neacoperit, o oboseşte, cum făcea şi cu acuafortele, aşa încât, în cele din urmă opera dă impresia tot a unui buchet, însă ofilit. Ce deosebire între Domino Verde (Muzeul Simu), Balul Mascat (Muzeul Toma Stelian) şi chiar In Grădină (Muzeul Toma Stelian) (fig. VII), ultima cu mult cea mai preţioasă dintre lucrările de acest fel rămase dela Aman, şi o bună acuarelă de Szathmary? Cum se vede de bine că unul «simte» acest fel de expresie, că el corespunde unei nevoi reale a spiritului său, pe când celălalt nu recurge la el decât dintr'un capriciu de artist, care vrea să fie «complet» şi să fi încercat în vieaţa sa toate genu-

rile! Copiez din însemnările mele, cu privire la prima lucrare, acel Domino Verde mai sus menţionat: « Inconsistent, format din fărămiţe de coloare, puse unele lângă altele, fără o necesitate organică. Silueta este exactă, însă, ca ansamblu, bucata nu se ţine ». In Grădină este de o calitate mai rară. Aici acuarela este asociată cu guaşe, ceea ce nu este deloc în favoarea operei. Un lucru studiat, evident, muncit aşi putea zice, destul de pestriţ ca înfăţişare generală, din pricina atâtor tonuri ce se amestecă, fără a se armoniza. Corect desenat, dar fără rezonanţă asupra noastră, poate tocmai pentrucă este aşa de pretenţios. Cu trei tonuri: roşu, verde şi brun, nu vorbesc de Delacroix ori de Chassériau, ci din nou de Szathmary, se puteau obţine efecte de o savoare excepţională, ce încântau pe oricine.

N'aş vrea să termin acest capitol despre opera grafică a lui Aman, fără să atrag atenţia cercetătorilor dela noi asupra a trei gravuri în lemn, publicate de revista *Illustration* din Paris, în 1854 (partea II, pp. 77, 85 şi 100) [1]), ca ilustraţii la o nuvelă de Alecsandri. La baza acestor gravuri, săpate în lemn de M. Marc, sunt trei desenuri de Aman: La Caroutza de poste valaque, le Village de Balta Albă şi le Lac de Balta Albă. Ele nu-s numai interesante ca documente, ci amuzante, mai ales ultima, pentru istoria moravurilor. Vedem acolo bărbaţi şi femei, goi ca în Paradis, scăldându-se împreună în Balta Albă.

La sfârşitul analizei asupra lui Aman, este poate util să ne punem întrebarea: care este importanţa contribuţiei lui la mişcarea artistică românească, atunci când ne ocupăm de « grafică », sub ambele ei forme, desen şi gravură? Judecat în absolut, adică menţinându-ne la un criteriu strict estetic şi mai ales plecând dela constatări dobândite în arta Apusului, am putut face rezerve şi prezenta obiecţiuni, pe care le credem justificate. Pornind însă dela situaţia pe care am lăsat-o în ţară la finele primului nostru volum, adică la mijlocul secolului trecut, deosebirea este enormă şi simptomatică între operele întâlnite atunci şi cea mai neînsemnată dintre lucrările lui Aman, poate chiar a multora de după el. Principalul agent al acestei schimbări este însă tocmai artistul pe care l-am studiat. Prin activitatea sa de pictor, de gravor şi nu mai puţin de îndrumător al artelor frumoase la noi, el reuşeşte să transforme opinia publică, începând cu cea a personalităţilor ofi-

---

[1]) Cf. şi articolul lui Alex. Iordan din *Viaţa Românească*, Martie 1934.

ciale; să creeze tendințe noui printre artiști și amatori, noui criterii de judecată, mai serioase, mai severe, pornind dela puncte de vedere ce se sprijineau pe experiențele întreprinse în Apus. Aman realizează minunea de a introduce elementul artistic ca unul din factorii esențiali ai vieții noastre culturale.

Dacă intervenția sa în favoarea unui nou criteriu al valorilor artistice ar fi fost pur teoretică, poate că efectele ei s'ar fi pierdut repede. Prin activitatea sa de artist, Aman demonstrează însă că și România, cu toate că se găsea numai la începutul vieții sale intelectuale pe baze occidentale, este capabilă de realizări, ce pot conta în concertul european, în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Că era oarecare autosugestie în această credință, nimeni nu o poate nega. Fapt este totuși că opera sa avea valoare, că ea fusese prețuită nu numai la noi, se înțelege, dar chiar în mediul mult mai sever al Parisului, unde fusese expusă. Din acest punct de vedere meritul acestui deschizător de drumuri este imens. Timp de mulți ani, dela întoarcerea sa în țară, el a apărat cu convingere o credință, a strâns în jurul său pe cei care nu se îndoiau de viitorul pe terenul artei al tânărului Stat dela Dunăre, a adus el însuși probe despre însușirile lui reale. Cu Aman începe astfel epoca în care au înflorit pictori de forța lui Grigorescu, a lui Andreescu, a lui Luchian, a celor care, mai puțin renumiți, au constituit o gardă în jurul acelora, cum au fost I. Georgescu, Paciurea, Brâncuș, printre sculptori, Gabriel Popescu, printre gravori, Henția, Vermont și contemporanii noștri de azi, în frunte cu Petrașcu, cu Pallady, cu Ștefan Popescu, printre pictori.

* * *

C. I. Stăncescu (1837—1909) este ceva mai tânăr ca Aman. Era bucureștean, dintr'o familie cu trecere, ceea ce explică cariera vertiginoasă și înlesnirile ce întâmpină la tot pasul pe tânărul artist. Ca și Aman, el face artă, dar mai ales administrație în raport cu arta. Ca pictor și desenator, el este incontestabil inferior și ca tendințe, și ca realizări, predecesorului său. Ca îndrumător pe terenul artistic, cum îi plăcea să se creadă, după moartea primului director al școalei de arte frumoase din București și după «interregnul», la direcția școalei, al lui G. Tăttărescu, el aspiră la postul important de care depindea, nu numai formarea tinerilor pictori și sculptori, dar și constituitrea unui mediu înțelegător în opinia publică și, din nenorocire, îl obține. Trebue să

ni-l închipuim pe acest personaj faimos în vremea sa şi cu un fizic făcut parcă pentru caricatură, ca pe unul dintre responsabilii de situaţia lamentabilă în care se găsea arta noastră după moartea lui Aman, situaţie din care n'a fost scoasă decât la intervenţia energică şi eficace a lui Luchian şi a câtorva oameni luminaţi, cu un spirit larg, în curent cu mişcarea artistică din Apus.

Astfel de cazuri sunt posibile mai ales la noi, unde cine se agită şi vorbeşte în gura mare, sfârşeşte mai totdeauna prin a se impune, adică prin a se face, dacă nu ascultat, în orice caz temut. Genul acestor « mouches du coche », din faimoasa fabulă a lui La Fontaine, n'a dispărut nici astăzi. El e favorizat de faptul că cei care conduc oficial vieaţa noastră culturală, sunt, în genere, nu numai departe de a o înţelege şi a o preţui, deci de a lua măsurile necesare pentru promovarea ei, dar destul de siguri de ei şi de încrezuţi, pentru a nu mai consulta pe nimeni, decât pe câţiva linguşitori, printre care se găsesc obicinuit gălăgioşii de care vorbeam mai sus. De sigur, mulţi oameni politici, din care se recrutează miniştrii de arte, nu-s nici în alte ţări mai competenţi în astfel de chestiuni, decât sunt cei dela noi. Mai înţelepţi însă, mai cu tact şi mai cu simţul datoriei, acolo ei nu iau niciodată hotărîri de care să depindă mersul vieţii artistice, fără a consulta comisii de oameni pricepuţi, care ei, şi nu cei din capul departamentului, vor purta răspunderea acţiunii întreprinse, ceea ce e mai bine pentru toată lumea.

Un astfel de om lăudăros, bun la toate, întreprinzátor, făcând pe importantul, obţinând orice dela cei cărora le da iluzia competinţei, a fost şi Stăncescu. N'avem decât să-i trecem în revistă, pe scurt, evoluţia, pentru a ne convinge despre aceasta. Bursier al Statului, în urma unui concurs, în 1857, el fusese preferat lui N. Grigorescu, celălalt candidat, ceea ce azi ni se pare monstruos. Deşi bursa era primitiv pentru Roma, Stăncescu reuşeşte ca ea să fie transformată pentru Paris. In acest oraş el rămâne, făcând studii destul de mediocre, cum o dovedeşte viitorul, până în 1865, când se întoarce în ţară, trecând o bucată de vreme şi prin Roma. La Bucureşti îl aştepta o catedră de estetică şi de istoria artei — la vârsta de numai douăzeci şi opt de ani — la şcoala de arte frumoase. De aci încolo, până către 1900, nu s'a luat o hotărîre, nu s'a redactat un proiect, în vastul domeniu nu numai al artei, dar al vieţii noastre culturale în genere, nu s'au formulat regulamente, nu s'au făcut comenzi ale Statului la artişti, ori distribuiri de burse, fără ca acest personaj ridicul şi aflându-se în treabă să nu-şi spună cuvântul, care era adesea decisiv.

In 1873 este însărcinat cu secretariatul şi administraţia expoziţiei Amicilor Bellelor Arte, cea mai importantă manifestare de acest fel dela noi. Curând el devine vice-preşedinte al Societăţii Ateneului Român, ceea ce-i dă dreptul, mai târziu, (1896) să refuze sălile, pentru o expoziţie, celor mai talentaţi pictori dela noi, printre care se găsea Luchian. Director al teatrului Naţional în 1887 şi 1888, el este aspru criticat, silit să-şi dea demisia, pentru ca să devină în curând director al şcoalei de arte frumoase, după moartea lui Tăttărescu, în 1894. Până atunci şi de atunci încoace, la Ateneu şi aiurea, Stăncescu vorbeşte despre artă, într'un stil pedant şi cu greşeli de sintaxă, cu o informaţie ieftină, din dicţionare enciclopedice şi din manuale de popularizare, scrie piese de teatru, traduce piesele altora, publică mici biografii ale contemporanilor ce nu mai erau în vieaţă — contribuţia sa cea mai utilă la istoria artei româneşti, — desenează în cărbune şi în conté după statui antice sau face nenumărate portrete, servindu-se de aceeaşi tehnică. Din când în când părăseşte cărbunele, creionul conté şi estompa pentru pastel şi atunci tablourile de natură moartă — ceapă, conopidă şi gulii; ridichi şi sfecle; mere şi rodii, cum sunt numite unele din cele expuse în 1873 — se răsfaţă, probabil, în centrul panourilor, de vreme ce autorul lor aranja expoziţiile.

Pentru desenul după antic şi chiar pentru portretul în creion conté şi în cărbune, aşa cum se practica atunci în multe şcoli de artă şi cum a mai rămas azi pe la unii «artişti fotografi» de provincie, Stăncescu avea o mare îndemânare, servită de o răbdare îngerească. Calm, perseverent, fără grabă şi fără emoţie, el putea rămâne zile întregi în faţa Venerei din Milo sau a altei statui antice, până ce da gata unul din acele desene, admirate peste măsură în vremea lui, dar aruncate azi prin poduri, la particulari, ori în depozitele prăfuite ale Pinacotecei. Genul însuşi era destinat uitării. De rigoare multă vreme în şcoalele de arte, în care teoriile clasicismului dominau în chip tiranic, *ca un mijloc însă şi nu ca un scop în sine*, pentru a familiariza pe elevi cu forma nobilă a anticelor, cu anatomia trupului uman perfect, cu proporţiile armonioase, curând se trecea la alte exerciţii, mai conforme cu necesităţile reale ale picturii. Dar ceea ce în programul de studii al unui pictor occidental era numai un mijloc, unul din multiplele mijloace de a se forma, la Stăncescu devine un scop, singura ţintă a carierei sale de artist. La Paris, cât rămâne în acel oraş, în atelierele lui Gleyre şi Cornu; la Roma, unde îşi petrece ultimul an ca bursier (al optelea, şi acest detaliu singur ne arată de ce sprijin a

trebuit să se bucure tânărul stipendiat), el desenează şi iar desenează, după statui, după capete de expresie ori portrete de prieteni.

Intors în ţară, cu excepţia pastelelor de care vorbeam mai sus, a câtorva rare portrete şi naturi moarte în uleiu, el continuă să deseneze statui antice şi figuri în cărbune, până ce, important funcţionar administrativ, în capul şcoalei de arte, obligă pe elevi la aceeaşi muncă, ori, membru marcant în diverse « comitete şi comiţii », renunţă şi la desen şi-şi încheie astfel cariera de « artist ».

Operele sale, am afirmat-o, par azi aşa de demodate, amintesc într'atât de cele de fine an de dela şcoalele de arte frumoase, — deşi trebue s'o recunoaştem, de o îndemânare surprinzătoare în felul lor — încât au dispărut din circulaţie. De aceea ne este greu să ne facem o idee de ansamblu asupra lor. Suntem astfel nevoiţi, pe de o parte să ne raportăm la amintirile noastre din tinereţe, când lucrările lui Stăncescu nu fuseseră încă ridicate din sălile Pinacotecii din Bucureşti, pe de alta să ne mulţumim cu analiza celor câteva exemplare ce s'au mai păstrat în colecţiile Muzeului Simu şi în cea de stampe a Academiei Române şi să generalizăm. Aceste exemplare sunt uneori chiar desenul original, alte ori o bună fotografie după desen, sau încă sub forma de litografii, având la origine desenele artistului. Le vom cita în ordine cronologică.

Din 1859, adică din primii ani ai şederii la Paris, tipărite la Lemercier şi litografiate de un oarecare A. Hirsch, sunt portretele în bust, aproape mărime naturală, al Domnitorului Alex. I. Cuza (C. LXIII. 20) şi al Doamnei Elena (C. LXIII. 23). Sunt, prin urmare, opere dela începutul carierei lui Stăncescu şi, bine înţeles, ţinând seamă de contribuţia litografului, ca şi de rolul casci unde se făcuse tipărirea, una din cele mai bine reputate atunci din capitala Franţei, ambele lucrări, pe hârtie de China, sunt foarte bune. In aceeaşi imprimerie, tot cu colaborarea lui Hirsch, mai aflăm două portrete istorice, evident din imaginaţie. Ele sunt trase în acelaş an: Radu Negru, reprodus în Magazinul Pitoresc din Paris, în Iunie 1859 şi Mihai Viteazul (Muzeul Simu). Ele au făcut probabil parte dintr'o serie mai bogată, care n'a ajuns toată până la noi şi sunt departe de a se putea compara cu cele două portrete, poate după natură, al Prinţului şi al Princesei. Banale şi convenţionale, cu totul fără accent, ele nu se deosebesc cu nimic de sutele de imagini de personalităţi istorice, care se întâlneau atunci în mai toate revistele sau în foi izolate, la noi şi în străinătate.

Anul următor Stăncescu desenează, între altele, un cap de expresie, pe care îl intitulează Medetaţie (sic) (A. VIII. 28),

lucrare neînsemnată, de forța celor ale elevilor obicinuiți dela artele frumoase. Până în 1863 n'a mai ajuns nimic până la noi. La această dată, evident tot în cărbune, maniera preferată dacă nu exclusivă a pictorului, aflăm o compoziție mai importantă: Moartea lui Alex. Lăpuşneanu (Muzeul Simu). Sfârşitul tragic al Domnului Moldovei, împrospătat în memoria tuturor prin nuvela lui Costache Negruzzi, ispiteşte pe mai mulți artişti, printre care şi pe Aman, cum am văzut. Stăncescu o tratează cam în felul în care Ary Scheffer îşi compunea tablourile sale, în acel amestec de clasic şi romantic, care nu mulțumea nici pe clasici, nici pe romantici. Abil prezentat, acest desen de efect, cu contraste dramatice de ecleraj, poate face la început o bună impresie; ea însă slăbeşte la un examen mai atent şi mai conştiincios, când încep să apară greşeli vizibile de anatomie şi de proporții, în tratarea personajelor. In schimb, nu se poate nega avântul, o calitate aşa de rară la Stăncescu, siguranța trăsăturilor, aranjamentul potrivit al personajelor, buna distribuție a luminii. Chiar şi faptul că lucrarea a fost executată pe hârtie gris-închis, îi dă un aer deosebit de cel al restului desenelor acestui artist. Să nu uităm însă că la Paris, în această vreme, tabloul istoric este în floare şi că reprezentantul lui cel mai prețuit de marele public era din nefericire Paul Delaroche, dela care se simt ecouri evidente în opera compatriotului nostru, şi nu Delacroix, ori Chassériau.

Cam la aceeaşi epocă Stăncescu desenase un alt tablou cu subiect istoric, Uciderea lui Mihnea cel Rău. Litografiat de I. Dembinsky, el este tipărit de Wonneberg, în Bucureşti (Icon. B. II. 7).

Un portret al generalului Mavros, întemeietorul muzeului național de antichități din Bucureşti, al cărui original se găsea la acest muzeu, în colecția Academiei a ajuns ca fotografie (A. XXVIII. 22). El a fost efectuat în 1868.

Din 1872, anul morții lui Eliade Rădulescu, întâlnim un portret în peniță al acestuia (A. XI. 40), după o fotografie. El va fi reprodus în albumul Macedo-Român din 1878, alături de un alt desen al lui Stăncescu, Mama mare, acesta în cărbune. Din acelaşi an, 1872, tot în cărbune, într'un stil dulceag şi banal, un portret de femeie (Muzeul Simu).

In 1873 se ține la Hotel Herdan expoziția «Bellelor Arte», la care Stăncescu, unul din organizatori şi secretarul ei, contribue cu pastelele mai sus amintite şi cu câteva pânze în uleiu. După această dată participarea sa la Salonul artiştilor în vieață

devine din ce în ce mai modestă, lâncezeşte, până încetează cu totul, cu mulţi ani înainte de moarte. Influenţa sa însă, pe terenul artelor, în chip paradoxal, se face tot mai simţită, până ce, sub loviturile combinate ale celor din jurul lui Luchian, prin societatea Ileana, şi ale celor grupaţi la Tinerimea Română, organizată către 1900, poate şi prin ridicolul ce însoţea manifestările lui Stăncescu şi accesele sale violente contra artiştilor mai tineri, ridicol şi accese comentate prin caricatură de N. Petrescu (Găină), Stăncescu [1]) intră cu încetul în umbra, din care n'ar fi trebuit să iasă.

In ordinea cronologică adevăratul contemporan al lui Aman este nu Stăncescu, acesta aparţinând mai de grabă generaţiei lui Grigorescu, ci G. Tăttărescu (1818—1894). In plus, ultimul mai este şi colaboratorul intim al lui Aman, devotat aceloraşi scopuri, atât în ce priveşte învăţământul artelor la noi, cât şi în ce priveşte luminarea opiniei publice asupra unor chestiuni atât de delicate în incertitudinea lor, cum sunt cele în legătură cu plastica, sub toate formele ei. Am început însă această parte a capitolului nostru cu Stăncescu căci el, deşi mai tânăr, reprezintă o concepţie mai arhaică, fiind în multe privinţe un continuator al grupului C. Lecca-Mişu Popp. Activitatea sa ca pictor, de asemenea, încetează înainte de cea a lui Tăttărescu, deşi acesta moare cu mulţi ani mai de vreme. Iată deci două motive suficiente ce justifică din partea noastră o uşoară intervertire a ordinei strict cronologice.

Spre deosebire de alţi artişti din secolul trecut, Tăttărescu a fost cercetat în mod serios într'o monografie în care toate laturile activităţii sale, destul de variată, sunt expuse cu pătrundere şi competinţă [2]).

[1]) Expoziţia Artiştilor Independenţi, din 1896, este o puternică manifestaţie în contra politicei artistice şi a persoanei lui Stăncescu. Aceasta reese lămurit din manifestul «Scissiunei artistice», iscălit de C. Artachino, de S. D. Lukian, de N. Vermont şi de Alex. Bogdan Piteşti, dar, cu siguranţă, redactat de ultimul. Capul grotesc al lui Stăncescu, desenat de N. Petrescu, încheie, ca un cul-de-lampe, catalogul. După această provocare la adresa influentului personaj, este curios să-l vedem totuşi printre membrii aderenţi ai societăţei Ileana, în 1898, societate ieşită din expoziţia artiştilor independenţi şi continuindu-i în totul tendinţele. Dar, cum se vede, demnitatea nu era calitatea de căpetenie a lui C. I. Stăncescu.

[2]) Teodora Voinescu: *Gheorghe Tăttărescu*, Academia Română, Fondul Elena Simu, Bucureşti, 1943.

Figura acestui pictor religios, practician conştiincios, muncitor, zelos, destul de bine pregătit pentru ceea ce se cerea atunci dela dânsul, îndrăgit de meserie — îndrăgit, nu pasionat de ea, căci pasiunea este tocmai ceea ce-i lipseşte, — prob, totdeauna gata să fie de folos celor mai tineri, rezervat în raporturile sale cu confraţii şi respectuos de autoritate, a fost astfel clar pusă în lumină.

Evenimentul cel mai de seamă din cariera lui Tăttărescu a fost, fără îndoială, contactul său cu Italia. El îi imprimă acel caracter indelebil, care nu va dispare niciodată din opera sa, care va face din el un servitor fidel al academismului de nuanţă romană, cu avantajele modeste, dar şi cu marile defecte ale acestei şcoli. Timid în faţa creaţiilor secolelor glorioase din trecutul Italiei, el îşi dă toată silinţa să le înţeleagă, să se pătrundă de grandoarea lor, dar nu reuşeşte [1]). Firea sa potolită, conformistă şi fără mari resurse de temperament şi de inteligenţă, îl împinge mai de grabă spre acei «profesori», spre care o opinie publică italiană, neinstruită şi leneşă în gândire, îşi îndrepta dragostea şi un entuziasm facil de meridional. In momentele sale de îndrăzneală Tăttărescu aspiră cel mult la rolul unui Cherici, Capalti, Silvagno ori Natale Carta, maeştrii săi. Era poate această atitudine un semn de înţelepciune din partea unui om care-şi calculase limitele puterilor, dar şi o probă de renunţare, la tot ce reprezenta arta, într'un domeniu nobil şi mare. Parisul, după perioada de educaţie romană (1845—1851) şi după succesele la Academia S-tului Luca, nu adaugă nimic la ceea ce pictorul dobândise în Italia; semn evident că formaţia sa profesională îl satisfăcea pe deplin şi că ea era atunci definitiv fixată. In mediul ardent, în nelinişte, în aspiraţiile curagioase, noui şi atât de diferite între ele, din capitala Franţei, către 1851, el rămâne tot atât de calm, de nedumerit mai bine zis, ca în faţa geniilor Renaşterii. Işi aduce aminte numai de învăţătura lui Natale Carta şi nu schimbă nimic din crezul său estetic. De altminteri, şederea sa în Paris este destul de scurtă, căci în 1852 era din nou în ţară, după ce petrecuse câtva timp în Orient, unde, între altele, vizitase Atena, Brussa şi Stambulul.

Dela Tăttărescu au rămas în familia artistului câteva carnete, în care el notase tot ce-l interesase, în deosebi din contactul cu arta şi natura italiană şi din călătoriile sale ulterioare. Sunt preţioase mărturii despre preocupările tânărului artist, despre

[1]) Cf. *le Moniteur Roumain*, 21 Aprilie 1870: *La Peinture en Roumanie*, articol de Ulysse de Marsillac, citat şi de Teodora Voinescu.

dorinţa sa de a se perfecţiona, de a profita de toate avantajele mediului excepţional în care se găsise timp de şase ani. Trei din ele au fost publicate de Emil Vârtosu[1]), trei altele de d-na Voinescu[2]). Unele foi din aceste carnete au servit ca punct de plecare pentru desenele mult mai îngrijite, dar nu mai plăcute, care erau destinate Albumului Naţional, de care va fi vorba în cele următoare. Şi acest album este azi tot în posesia urmaşilor lui Tăttărescu.

După cum era de aşteptat dela un începător, în carnete se găsesc schiţele, unele lucrate mai minuţios, altele simple însemnări repezi după statui antice, după opere celebre — Tăttărescu a copiat mult, în uleiu, în creion şi în acuarelă, în timpul şederii sale în Italia[3]) — mici portrete, detalii anatomice, de introdus apoi în tablouri, peisaje, aranjamente de compoziţii religioase, probleme practice de perspectivă şi chiar scene inspirate de Infernul lui Dante, ca un fel de ilustrare a acestei părţi din Divina Commedie. Incă de atunci el îşi propune să execute unele tablouri alegorice, asupra cărora nu e încă decis dacă le va da forma unor opere de « chevalet », sau cea a litografiei, menită să fie multiplicată în sute de exemplare. Aşa este cazul cu Renaşterea sau Deşteptarea României, pentru care aflăm cel puţin trei proiecte, puţin deosebite între ele, două în primul carnet descris de d-na Voinescu. un al treilea purtând data 1851 şi iscălit, azi la Academia Română (mapa Iscovescu, C. VIII).

Mai interesante în aceste carnete sunt însă studiile de nud. mai în legătură cu arta celor ce doresc să se semnaleze prin mari compoziţii, studii care atunci întâiu încep să apară în opera compatriotului nostru. Ele se amestecă cu altele, de ordin documentar şi pitoresc, după ţăranii şi ţărancele ce se puteau întâlni atunci la Roma, veniţi din împrejurimi, unele în acuarelă, altele în creion. Mai vedem încă anume colţuri din oraşele parcurse de artist, în deosebi din Veneţia, sau desene pentru fixarea unor detalii din natură, a unui copac, de pildă, sau a unui monument celebru.

In Paris Tăttărescu nu desenează nimic sau poate ceea ce a lucrat atunci n'a ajuns până la noi. Mai probabil că timpul scurt cât rămâne în capitala Franţei nu-i îngădue să se ocupe cu altceva, decât cu vizitele prin oraş şi prin muzee. Desenele reapar

---

[1]) Emil Vârtosu: *Pictorul G. Tăttărescu şi Italia*, în Studii Italiene, Bucureşti, 1939.

[2]) Teodora Voinescu: *op. cit.*

[3]) *Ibidem*, p. 15.

însă ceva mai târziu, cu vederi din Brussa şi Stambul, cu decoruri de pe țărmul Helespontului [1]) sau, şi mai târziu, cu tipuri de țărani şi țărance dela noi, de prin Muscel, atunci când, în 1860, Tăttărescu este ocupat cu zugrăvirea Paraclisului Mănăstirii Negru-Vodă, din Câmpulung.

Printre aceste desene, lăsând la o parte pe cele pur de şcoală, pentru a familiariza pe autorul lor cu formele trupului uman şi cu felul în care se cuvine a le drapa într'o compoziție, se găsesc lucrări de valoare inegală, niciuna însă aşa de naivă şi de neîndemânatecă, cum erau cele ale predecesorilor, sau aşa de limitată în aspirațiile ei, de pretențios-simplistă, cum erau cele ale lui Stăncescu. Un studiu de nud, ca şi o femeie dormind, mai ales ultima, denotă o promptitudine a mânei, o familiarizare cu acest fel de exerciții, o maturitate, pe care nu le-am fi bănuit la Tăttărescu, dacă l-am fi judecat numai după tablourile sale definitive, ajunse până la noi. Linia şerpueşte cu decizie, se înmlădie oprindu-se ici şi colo, pentru a sugera un volum mai proeminent, ascuns sub piele, sau un detaliu semnificativ. Două sau trei mici semne grafice, tot aşa de în fugă schițate, marchează o cută a draperiei, un amănunt umbrit între două reliefuri luminate. Pretutindeni o economie de mijloace, o alegere a liniilor expresive, ca la bunii practicieni, o forță chiar şi o suplețe, ce lipsesc mai totdeauna din operele terminate.

Acuarelele, de caracter documentar cele mai multe, sunt uşoare, plăcute, dar ceva mai nesigur tratate. Suntem departe de arta unui Szathmary. Mai multă hotărîre aflăm într'un studiu de arbori, tratat cu o mână mai fericită, dar poate cu prea multă insistență. In vederile din Veneţia aceeaşi exactitate, o bună aplicare a regulilor de perspectivă, învățate la Academia din Roma. Mai puțin interesante peisajele mediteraneene şi orientale din drumul spre țară, mici note impersonale, unele luate poate din vapor.

Intre aceste desene şi cele executate către 1860, se aşează litografiile de caracter alegoric şi cu intenţii patriotice, de care am vorbit mai sus. Una, Unirea Principatelor, este din 1857. Cealaltă, Deşteptarea României, dedicată Domnitorului Carol I, este mai nouă, reproduce însă tabloul executat la Roma în 1850, trimis de autor în țară lui Vodă Ştirbey şi donat de acesta, în acelaşi an, muzeului Național. Este cea în vederea căreia, o ştim acum, există

[1]) *Ibidem*, p. 23: Brussa, Emir Sultana, Piscuri din Balcani, Bosforul, Stul George din insula Prinkipo, Apele Dulci, Anadol Hisar, Karavanserai.

trei proiecte printre desenuri. Concepută în genul operelor ce se întâlneau curent atunci în atelierele « profesorilor » italieni, în ea, din nefericire, nu se mai simte nimic din spontaneitatea, din nervul chiar al schiţelor în creion, mai sus analizate.

Prezentarea subiectului este în două registre, manieră frecventă dela Bolonezi încoace: sus, Fecioara, ţinând alături o cruce, şi un înger, grup înconjurat de simboale ale religiei creştine şi de instrumente ce amintesc de unele ştiinţe şi de arte; jos, într'un peisaj complicat, cu munţi, cu râuri, cu insule, cu « fabrici » (cum se numesc clădirile în termen de academie italiană), un alt grup, cel mai important: România, drapată în vestminte antice şi cu un văl pe ochi, e deşteptată de un alt înger, care-i ridică vălul şi-i face semn să se uite la celălalt grup, cel de sus, pe când alături, la o parte şi întors cu spatele, un bătrân încoronat, cu o vâslă pe umăr şi cu un corn al abundenţei alături de el (poate o personificare a Danubiului) priveşte în jos, dus pe gânduri. In dreapta scenei principale, pe pământ, zac lanţurile rupte, de care s'a liberat România. Tot în dreapta, mai către margine, pe un drum accidentat, o familie de ciobani. Corectă, dar rece prezentare a unor figuri ce se întâlneau, cu mici modificări, în atâtea şi atâtea teme alegorice din arta timpului. Tăttărescu, evident, este lipsit nu numai de imaginaţie, « la reine des facultés », dar şi de acea însuşire, care nu e rară chiar şi printre artişti de a doua mână, acea de a inventa un detaliu sau altul, care să pună o notă ceva mai nouă şi să atragă favorabil atenţia, într'o compoziţie arhicunoscută. Litografia este trasă în Paris, la Lemercier şi a fost trecută pe piatră, după desenul lui Tăttărescu, de Solange Tessier.

Cealaltă litografie alegorică este imprimată în ţară de G. Wonneberg, pentru librarul G. Ioanid, care-şi făcuse o specialitate din astfel de opere de popularizare. Tăttărescu o desenase, iar A. Strixner o litografiase, Strixner, prieten bun cu Tăttărescu, cel care ne-a lăsat un interesant portret al acestuia. Desenul făcuse multă vâlvă în 1857, când fusese expus. Toate ziarele timpului ne vorbesc de el în termeni admirativi [1]).

Şi aici aceeaşi împărţire a suprafeţei în două caturi: sus, cele două surori, Muntenia şi Moldova, amplu drapate şi încoronate cu lauri, se ţin de mână. Una din ele înalţă un steag, pe care stă scris « Unire » şi pe care sunt desenate stemele celor două ţări, steag care se întinde ca un fond luminos, îndărătul celor două figuri.

---

[1]) Cf. Teodora Voinescu: *op. cit.*, p. 32.

Mai sus încă, un înger se coboară din cer, aducând o coroană, una singură, pentru cele două tinere fete, acum unite. La dreapta şi la stânga grupului un leu şi un vultur, înapoia cărora se înalţă alte steaguri şi apar două acvile, una cu un cap, alta bicefală, împinse în umbră, poate o aluzie la desrobirea noastră şi de Austria, şi de Rusia. Jos de tot, pe primul plan, lângă un câine, doarme un bătrân cioban, printre oile sale. El pare o simbolizare a poporului românesc, care vede nu în vis, ci aevea, realizarea dorinţei sale celei mai ierbinţi: Unirea, din grupul de sus. La dreapta şi în umbră, un alt bătrân lângă o urnă, în atitudinea clasică a « fluviilor », tot o figură comună, de atelier. Restul litografiei este ocupat de nori deşi care, spre orizont, se răsfiră şi se subţiază, pentru a face loc unei mari pete de lumină, în mijlocul căreia apar turlele unei biserici.

Şi această lucrare este tot aşa de naivă în intenţii şi de banală ca realizare, ca cea care a precedat-o.

In acelaşi an, în 1857, apar *Faptele Eroilor*, opera lui Alexandru Pelimon, prieten cu Tăttărescu. Deşteptarea României era chiar destinată să-i servească ca ilustraţie, împreună cu alte câteva compoziţii, printre care două portrete: cel al lui Mihai Viteazul şi cel al fiicei (în text greşit, soţia) acestuia, Florica (fig. IX), şi două vederi: una a Câmpulungului, alta a Curţii de Argeş (fig. X). Toate aceste planşe în litografie sunt tipărite de Wonneberg. Niciuna din ele nu e iscălită. După stil, portretele sunt de sigur opera lui Tăttărescu. Se recunoaşte în ele maniera sa sentimentală, făcută să placă lectorului Faptelor Eroilor, acea dulceaţă în fizionomie, care nu spune nimic şi pe care o întâlnim adesea pe faţa sfintelor, din tablourile sale religioase. Până şi Mihai Viteazul, vajnicul erou, ne priveşte melancolic, cu nişte ochi mari şi inexpresivi. Dar, evident, cum ne putem aştepta dela formaţia profesională şi dela conştiinciozitatea lui Tăttărescu, totul este corect. Cele două vederi însă se integrează mai greu în maniera sa, deşi nu este imposibil ca ele să fi fost tot de el desenate. Una din ele este evident inspirată de o gravură apărută în 1846, în *Icoana Lumei* [1]). Este cea care înfăţişează o vedere din Câmpulung (p. 161). Cum această imitaţie desinvoltă nu e în obiceiul lui

---

[1]) *Icona Lumei*, 1846, p. 392, fig. 49. Pelimon este printre autorii dela noi, cel care pune mai mare preţ pe o ilustraţie convenabilă de carte. Nu numai *Faptele Eroilor*, dar şi *Avutul şi Săracul*, povestire tradusă după Emile Souvestre, se bucură de excelente vignete, gravate în lemn. Calitatea lor, ca şi tipărirea, sunt aşa de satisfăcătoare, încât am impresia că planşele au fost aduse din străinătate.

T ă t t ă r e s c u, pe când ea se practica curent de un litograf ca W o n n e b e r g şi cum, pe de altă parte, ambele vederi, şi aceasta şi cea din Curtea de Argeş, sunt evident ieşite din aceeaşi concepţie, poartă caracterele aceluiaşi fel de a realiza un peisaj în litografie, înclin să cred că sunt opera litografului. De altminteri, greoaie la aspect, cu pete masive de negru, lipsite de valori, ele sunt destul de mediocre.

Ceva mai târziu, în 1862, acelaşi W o n n e b e r g litografiază în Revista Română câteva din desenele lui T ă t t ă r e s c u, după frescele dela episcopia din Argeş sau după odoarele din aceeaşi biserică [1]) (Etn. B. LVIII. 2). Ele erau destinate să facă parte dintr'un album mai mare, ce trebuia să reproducă desenele executate de artist în preajma anului 1860, de care ne vom ocupa în curând, aşa numitul « *Album Naţional* ».

In sfârşit, ieşit, cred din aceeaşi colaborare, mai există un portret neiscălit al lui N. B ă l c e s c u, copiind opera pe care însuşi T ă t t ă r e s c u o donase Academiei Române în 1892 şi pe care o efectuase la Paris, în 1851 [2]). Litografia aceasta, foarte probabil, are la bază tot un desen al pictorului.

Printre lucrările grafice rămase dela artist, cu excepţia desenului expus în 1857 pentru a simboliza Unirea şi care era evident mai vechiu, nu mai întâlnim nimic în carnetele de care am vorbit sau în colecţiile publice, până la 1860, când din nou apar notări şi schiţe de tot felul, inspirate de peisajul şi de locuitorii Muscelului, unde se găsea atunci pictorul. El venise acolo, după cum ştim, ca să decoreze Paraclisul mănăstirii din Câmpulung, una din operele sale cele mai reuşite. Profitând de răgazurile ce-i lăsa pictura religioasă, el face excursii, priveşte în jurul lui în zilele de târg, ne lasă astfel câteva din cele mai plăcute ale sale desenuri.

Dar ele nu sunt singurele, din această perioadă, deosebit de fertilă, a lui T ă t t ă r e s c u. Ieşite din preocupări de ordin naţional şi în legătură cu dorinţa guvernului de atunci de a se cunoaşte, printr'un fel de inventar sumar, starea monumentelor publice mai importante şi odoarele ce compuneau tezaurele lor, desenele constitue o parte însemnată din producţia grafică a pictorului de care ne ocupăm şi a altor câţiva. Ţara fusese împărţită în zone, de care erau însărcinaţi să se ocupe, din acest punct de vedere, câţiva arheologi de seamă, ajutaţi de desenatori. T ă t t ă r e s c u

---

[1]) *Revista Română pentru Ştiinţe, Litere şi Arte*, 1862, Vol. II, p. 376.
[2]) Cf. T. V o i n e s c u: *op. cit.*, p. 23, text şi notă.

află de hotărîrea guvernului şi, ca o completare a ceea ce se proiecta, el propune să facă, la rândul lui, călătorii pe la mănăstiri, de unde să se întoarcă cu o recoltă de desene, reproducând tot ce i se va fi părut de valoare acolo, în vederea întocmirii unui Album Național, litografiat. Propunerea este primită, dar ea nu poate fi realizată în întregime; albumul n'a văzut lumina zilei, deşi desenele au fost în mare parte executate. Ele se găsesc azi la urmaşii pictorului. Mai fiecare din ele poartă indicațiile de coloare, în note marginale, în vederea cromolitografierii [1]).

Pentru unele din aceste ultime desene, tratate mai detaliat, după metoda lui Tăttărescu, atunci când lucrarea sa era destinată să vie în contact cu publicul, au servit ca punct de plecare schițele din carnetul al doilea, studiat de d-na Voinescu. Altele aici apar mai întâi. Lista tuturor ne-a fost dată tot în această monografie şi credem inutil să revenim asupra ei [2]). La rândul lor ele au servit de teme pentru tablouri expuse mai târziu [3]).

Evident, oricare din aceste piese are o valoare documentară incontestabilă. Ele fixează aspecte din înfățişarea oraşelor şi satelor, ce s'au schimbat de atunci încoace, detalii cu privire la costumul oamenilor din partea locului, care şi ele sunt deosebite azi, note în vederea unor persoane ce au jucat un rol în istoria regională a vremii. Cele mai bune dintre ele mi se par ultimele, printre care una evocatoare în simplicitatea ei, o punere în pagină a unui portret de arhimandrit, în picioare, nu lipsit de grandoare.

După 1861 nu mai întâlnim niciun desen de Tăttărescu.

Un alt contemporan al lui Aman este un artist despre care ştim foarte puțin, arhitectul Ph. (Filip) Montureanu, sau Montaureanu, care iscăleşte uneori şi Montoreano. Acest ultim detaliu ne arată că el se formase în Franța, de unde vine în țară cam în vremea războiului Franco-German. Şade la noi în tot timpul războiului nostru, însoțeşte armatele ruseşti pe drumul lor spre San Stefano, de unde trimite desene revistelor şi publicațiilor ilustrate din timpul acela, are, cu alte cuvinte, rolul unui corespondent de războiu, aşa cum îl avusese şi Szathmary. După încheierea păcii îl revedem în 1878, la finele anului, în

---

[1]) *Ibidem*, pp. 36 şi 37.

[2]) *Ibidem*, pp. 37 şi 38, în not . Sunt în total treizeci şi şase de bucăți.

[3]) *Ibidem*, p. 45 « Grota dela Dâmbovicioara, tipuri de țărani din Muscel şi Vlaşca ».

Dobrogea, — noua provincie românească la Mare, — după care dată nu mai ştim nimic despre dânsul.

Unele desene ni s'au păstrat în original, cum este un crochiu, azi la biblioteca Ureche (Nr. 4.432), din 18 Decembrie 1878: Strada principală din Cernavodă. Altele apar sub forma unor gravuri în lemn, tăiate de cei care lucrau pentru marea publicaţie franceză: *Le Monde Illustré*, din 1878 [1]). Aşa sunt Cartierul general al armatei ruseşti, vedere din partea mării de Marmara, sau încă o vedere din Stambul: Nouri Osmanie (10 August 1878), adică o moschee cu un minaret, între două rânduri de case, apoi figuri de călugări şi călugăriţe lipoveneşti, din satul Glava Rusă, din Dobrogea (1 Decemvrie 1878) [2]).

Toate aceste scene sunt reproduse din nou într'un Album Macedo-Român, din 1878.

In afară de schiţa din biblioteca din Galaţi, desenul original, în cele gravate trebue să contăm şi cu talentul gravorului, care traducea desenul, interpretându-l. Ne este astfel greu să ne dăm seama cu precizie de valoarea sa iniţială. Totuşi, Montaureanu pare un desenator îndemânatec, mai ales în stare să evoce, prin câteva trăsături, aspectul şi atitudinea persoanelor, ce umplu vederile mai sus menţionate.

In sfârşit este poate necesar să mai menţionăm pe un alt artist ceva mai vechiu, pe care nu l-am întâlnit decât de două ori în cercetările noastre, pe Ioan Diakovici. Acesta, în 1857, compune o ilustrare a crezului, litografiată de I. Pernet, editată de G. Stroescu (Icon. D. XII). Tot el desenează o icoană ceva mai mare, litografiată apoi, reprezentând o vedere a unei mănăstiri dela Sfântul Munte.

---

1) Cf. *Le Monde Illustré*, anul 1878, p. 188.

2) Acest Montaureanu iscăleşte, într'o a treia ortografie, şi Montéoreano. Cel puţin sub această formă ortografică îl găsim într'o scrisoare a lui Jules Michelet şi într'un certificat al lui Antoine Nicolas Bailly, arhitect şef al guvernului francez şi al oraşului Paris, azi la Arhivele Statului, prin care cei doi ilu tri Francezi îl recomandă lui Cuza, în 1862, pentru o bursă în capitala Franţei. Montaureanu lucrase doi ani în atelierul ultimului. El se găsea în Franţa în 1860. Bursa nu i se poate da atunci, ci numai un ajutor, în 1863. In 1866 Montaureanu era însă bursier căci, la 29 Aprilie, în acel an, este înştiinţat să-şi ridice bursa, dela bancherul Halfon. Intoarcerea lui, în ţară, trebue pusă după această dată. Ca arhitect Montaureanu este autorul planului liceului Lazăr, din Bucureşti.

N. GRIGORESCU

Dacă ar mai putea exista discuție, între partizanii lui Grigorescu, cei ai lui Andreescu și cei ai lui Luchian, asupra personalității celei mai strălucite din pictura românească, când e vorba de cel mai mare și mai autentic desenator al nostru nu se mai îndoiește nimeni: el este, incontestabil, Grigorescu.

Andreescu a desenat puțin. Natură aspră, deloc precoce, pictor în mare parte format singur și ajuns numai prin răbdare și statornicie să-și descopere însușirile excepționale, de care, în modestia lui sinceră, se pare că multă vreme nu-și dase complet seama, el a găsit în coloare elementul determinant al creației sale. Puținele schițe în creion sau în peniță ce-i sunt atribuite, de mici dimensiuni, stângace, unele de o autenticitate dubioasă, nu exprimă nici pe departe ceea ce a trebuit să simtă, în fața motivului din natură, acest poet inspirat al pădurii, al țarinei înverzite sau acoperite cu zăpadă, al drumurilor singuratice de țară, pierzându-se printre holde, dela noi sau din Franța.

Pentru Luchian desenul este un limbaj des practicat și mai natural, cum vom vedea la locul său. Dela el ne-au rămas opere care-l exprimă în întregime, cu toată adâncimea sentimentului său, cu acea bucurie melancolică, de convalescent, în fața naturii, pe care o iubea atâta și în mijlocul căreia s'a simțit ani îndelungați un invalid fără noroc.

Este oare necesar să reamintim că adevăratul desenator evită substitutele de tablouri, evident nu destul de sincere, adică mai totdeauna aranjate, de un format larg și bune de pus în perete? Lui îi plac confidențele intime, mărturisirile zilnice, notele repezi și neprevăzute, rezultate din luptele numeroase cu dificultățile de tot felul, schițele luate adesea pe ascuns, când întâlnește ceva demn de memorat, studiile de ansamblu sau de detalii, până se oprește

la un stadiu definitiv al unei compoziţii. Cine iubeşte desenul este toată ziua cu creionul în mână, bucuros uneori, neliniştit şi căutându-se altădată, totdeauna pasionat de ce vede, îngrijindu-se cum să reţină şi să redea cele văzute. Când nu-l găsim în căutarea celui mai potrivit mod de a înfăţişa un subiect, făcând încercări după încercări în creion, în cerneală, în laviu, în cărbune, singur sau cu câteva pete luminoase de cretă, în acuarelă chiar, el studiază figuri, nude sau drapate, urmăreşte de aproape un detaliu, fixează silueta unui pom sau a unei plante, a norilor de pe cer sau a reflexelor lor în apă, crochează aici o mână, care ţine un instrument, colo o narină ori arcul unor buze, în trăsături când nervoase, repezi, ca nişte fulgere, când în curbe armonioase şi legănate. Aşa a fost Grigorescu, aşa a fost, înaintea lui, Carol Popp de Szathmary şi el un desenator fără pereche. In ce lucrări, dacă nu în numeroasele lor desene, s'ar putea oare ceti mai limpede avântul şi căldura temperamentului lor, fără a uita, bine înţeles, la Grigorescu, acele schiţe în uleiu, poate partea cea mai fermecătoare, mai vie şi mai personală a geniului său, tot atât de incontestabil sincere ca şi desenele. De aceea nimic nu poate captiva mai mult pe un cercetător al operei acestuia din urmă, decât contactul cu partea ei mai puţin cunoscută, mai puţin admirată până acum, a descoperi oarecum într'însul un artist aproape nou, impresionabil şi cald, însă de o energie bărbătească, înarmat cu cea mai expresivă tehnică de desenator, menţinându-se multă vreme în această strălucită formă până ce, năpădit de cererile clienţilor, pregetând şi poate prea sigur de el, se depărtează din ce în ce mai mult de natură, şi renunţă la un mod de expresie, aşa de potrivit cu adevărata sa fire.

Cantitatea de desene rămase după moartea lui Grigorescu este impresionantă. Unele fuseseră date ca amintire prietenilor ori cedate unui admirator, care arătase înţelegere şi pentru această formă de artă; altele, marea majoritate, erau închise în cartoane, la familie, de unde, cu încetul, au luat drumul câtorva colecţii. In vederea acestui studiu mai multe sute din ele mi-au trecut numai mie pe dinaintea ochilor, fără să mai socotesc pe cele examinate mai de mult, la particulari, cu ocazia altor cercetări, sau pe cele reproduse în diversele publicaţii consacrate lui Grigorescu.

Sunt subiecte, şi când desenează, care-i sunt mai scumpe, care se potrivesc mai bine cu temperamentul său de visător. Nimic nu-l mişcă mai mult, de pildă, decât să se afle în mijlocul naturii, în străinătate, la Barbizon, în Italia şi în Orient, sau la noi, pe văi şi

printre dealuri, în pădurile de mesteacăni, pe drumurile prăfuite, prin semănături, toamna, sau şi la malul mării. Până şi în Bulgaria, în 1877, crâmpeiele de priveliști, câmpia sub cerul apăsător şi trist, Dunărea, cu malurile ei, împrejurimile Vidinului, la Plevna, satul Riben, Rahova, Poradim, îi produc mai multă emoție decât orice alt subiect.

La Barbizon, la începutul adevăratei sale cariere, el era într'una din acele dispoziții eroice, ca orice tânăr artist, care, avântat, fără să-şi dea seama de greutățile ce va întâmpina, porneşte la cucerirea naturii. Ajutat de picturile lui Corot şi Millet, el îşi deschisese ochii cu adevărat, se uitase în jurul său şi învățase să vadă. Vălul, care existase între el şi vieața vegetală a splendidei păduri dela Fontainebleau, căzuse ca prin farmec. Cu un spirit nou şi cu o sensibilitate proaspătă, el priveşte, constată, se lasă pătruns ca de o voluptate fizică de vieața nouă ce țâşneşte de pretutindeni şi pictează. Ceea ce produce atunci, este ca un cântec fericit de recunoştință, un imn ridicat misterului înconjurător. Coloarea îl stăpâneşte complet. Desenul, cel puțin din ceea ce a ajuns până la noi, este cu totul rar. El va deveni însă, mai mult de nevoie mai întâiu, apoi de plăcere, un mod frecvent de expresie, nu târziu după întoarcerea din Franța, în timpul războiului nostru de independență. Aşa se începe acea epocă glorioasă în existența lui Grigorescu, în care el îşi simte puterile mărite, ajunse la acel echilibru îmbătător pentru un artist, când dorința şi putința se egalează, când nicio greutate nu se mai opune unei exprimări depline, definitive, a ideilor ce-l năpădesc: momentul suprem al maturității sale în floare.

Atunci, şi de atunci încoace, repertoriul temelor dela care se va inspira în notele şi crochiurile sale se îmbogățeste. Cu fiecare zi ochiul său descopere frumuseți noui, în natură, în arhitectura unei figuri umane, în tineretul ce-l înconjoară, în grupe numeroase şi compacte, îmbrăcate în uniforma soldatului de linie, a dorobanțului, a călăraşului, a roşiorului, în corpul ofițeresc, pe care uneori îl priveşte cu o nuanță de ironie, în Turcii cu cari atunci se întâlneşte din nou, după călătoria la Constantinopol, atât de deosebiți ca fizic şi ca fire de ai noştri, în armele manevrate în fața lui, în calul ce-i poartă, în boul ce trage la jug. Din când în când lirismul lui nativ îşi face loc cu violență, împinge în umbră scenele, oricât de tragice şi de pasionante, ce înconjoară pe artist. Un drum de țară, între două dealuri păduroase, un boschet de sălcii, o fântână la care s'au strâns toate fetele satului, cu donițe sau cu vase de aramă, după obiceiul oriental, un şir de căruțe, lângă care păşesc domol

cărăuşii, iau locul soldaţilor, al trupelor în bivuac sau dând năvală, al convoaielor nesfârşite de care cu provizii sau de prizonieri, sub cerul fumuriu şi greu, de iarnă, al Bulgariei.

Convoaiele de prizonieri! Ce subiect patetic, în schiţarea căruia Grigorescu pune toată durerea lui sinceră, mila pentru acele umbre negre, semenii lui, strânse în pâlcuri, peste care planează nenorocul. Sutele de tineri, curajoşi şi dârzi cu o zi mai înainte, fiecare cineva, şi-au pierdut parcă individualitatea, au devenit o grămadă anonimă. Motivul revine în foile lui Grigorescu de nenumărate ori, când ca o compoziţie de oarecare proporţii, în care Turcii, abia schiţaţi, formează un careu solid, strejuit de soldaţi români, ceva mai lămurit desenaţi, sub un cer apăsător şi negru; când ca note fugare, evident după natură, cu mai puţine personaje, în vederea fixării atitudinii corpurilor gârbovite de oboseală şi trudă. Numai la Muzeul Toma Stelian, printre cele mai bine de patru sute cincizeci de desene ce se găsesc depuse acolo, acest motiv revine de cel puţin cincisprezece ori. Şi el nu lipseşte nici din celelalte colecţii mai importante, la Muzeul Kalinderu de pildă sau aiurea.

Alteori Grigorescu se găseşte în bune dispoziţii. Poate că veselia soldaţilor care încinseseră o sârbă nebună, pe care a notat-o, îl prinsese şi pe el. Când e în toane bune, mai pe furiş, de sigur, el schiţează trupul pântecos, sprijinit de două picioare ca nişte beţe, al vreunui grad superior, bărbia în caturi, nasul îmbobocit, chelia lucioasă sau ţeasta ca o căpăţână de zahăr. N'are nevoie să exagereze prea mult. O simplă accentuare a trăsăturilor mai bătătoare la ochi şi caricatura e gata. Un tip grotesc ia atunci naştere, pantagruelic, cu un cap animalizat sau numai ridicul; alteori un grup mai numeros de indivizi, la masă, în inspecţie, moţăind pe scaune sau dormind de-a-binele, cu tot inconfortabilul poziţiei. Grigorescu a urmat armata în tot timpul războiului. Intr'un loc, pe o foaie cu mai multe crochiuri, îl vedem apărând el însuşi, cu şapca ce-i constituia «ţinuta de campanie». Dela Corabia, unde se îmbarcau trăsurile de rechiziţie şi o parte din armată, pe când altă parte trecea pe podul de vase — toate scenele sunt fidel desenate în carnetele sale — el merge mai departe, comentând cu creionul fiece eveniment mai de seamă. Unde se poate opri, aşteaptă, reia un motiv de mai multe ori, însă totdeauna altfel, ca să redea cât mai exact peripeţiile prin care trece o unitate militară în mişcare, ori când întreprinde o acţiune mai însemnată: la Corabia, la Turnu-Măgurele, la Rahova, la Opanez, la Plevna, la Muselim-Selo, la Nicopoli.

Şi înainte de a însoţi armata în Bulgaria, Grigorescu ştia să se servească de creion. Câteva desene, mai ales studii pentru portrete, ne-o dovedesc. Ele se remarcă prin expresia vie ce le caracterizează, printr'o înţelegere deplină a felului cum se cuvin distribuite umbrele şi luminile. Ce li s'ar putea imputa acestor lucrări de debut ar fi oarecare lipsă de vigoare, un fel puţin cam moale de a sugera volumele şi, mai ales, o prea mare abundenţă de linii monotone, care se întretaie sau se aştern paralel, la fel de tari, fără a lăsa niciun loc de odihnă între ele ochiului, învăluind totul cu urmele creionului.

Grigorescu poseda însă geniul desenatorilor adevăraţi Stilul acesta, de complezenţă, cu care s'ar fi mulţumit oricare altul, şi care este cel al lui Aman, nu însă cel al lui Szathmary, va dispărea repede. Nevoia de a se exprima iute şi precis, de a da impresia fiinţelor în mişcare, îl va sili să elimine tot ce era inutil în încercările de până atunci, să varieze, după nevoie, ductul, adică expresivitatea liniei. Va dispărea, mai întâiu, excesul de umbre. Trăsătura de creion, egală până atunci în toată întinderea ei, ca la academici, va şerpui mai capricios, se va întrerupe uneori, va primi alteori accente cu vârful unui creion moale, care va lăsa, unde se cuvine, pete mai închise şi mai lucioase, ca nişte noduri în reţeaua de linii ce închide, în ochiurile ei, forma umană în mişcare. In chipul acesta şi fără pic de umbră se vor constitui deosebiri de relief şi de nivel, vor apărea volumele, trupul se va simţi sub haina militară, o stofă mai groasă şi mai păroasă va cădea altfel decât una subţire şi suplă. Figurile de ofiţeri, printre care una a d-rului Kalinderu, mici cât o carte de joc, vii, plastice, de un realism robust cu mici aluzii caricaturale, pot şedea alături de schiţe similare de mari desenatori apuseni, chiar de cele ale ilustrului Menzel.

Ca nişte mărturii pasionante, despre ceea ce-l mişcase în vremea războiului, bucurii ori tristeţi, emoţii ca cele pe care a trebuit să le aibă la vederea scenelor infernale cu morţii dela Plevna, pe ţărmul Vidului (unde se găseau trupele noastre), ori aruncaţi «prin noroiu», cum notează singur, pe străzile oraşului, ori ale celor dela Rahova; momente de mândrie naţională; clipe de voie bună în faţa modelelor ce va caricaturiza; plăceri veritabile de pictor în faţa vreunei sentinele marţiale ori a vreunui călăreţ îndemânatec, ele ne ajută să cunoaştem mai de aproape pe marele artist, aspiraţiile lui, sentimentele lui în faţa unor situaţii atât de variate, îndoielile lui, convingerile lui cele mai intime. In plus, ce admirabil comentar al scrisorilor aşa de elocvente şi de cuprin-

zătoare, pe care Prinţul Carol le trimitea soţiei sale, de pe câmpul de luptă! [1]).

Ce este mai surprinzător, pentru cine n'a văzut decât picturi de Grigorescu, este impetuozitatea, forţa cu adevărat bărbătească, nervul de care artistul dă dovadă în foarte multe desene. Un călăreţ urmărind pe un spion, cu riscul vieţii, într'o goană nebună; un dorobanţ pornind orbeşte la atac; învălmăşagul unei încăerări, în care nu se mai distinge clar decât o figură sau două, pe primul plan, pe când tot restul este ca un furnicar ce forfoteşte, sunt exemple de o energie sobră, de o ardoare pe care am căuta-o în zadar în tablourile definitive sau în marile compoziţii în « grisaille », cărora le-a servit de studii preliminare. Cine ar fi zis, de pildă, că Grigorescu este un excelent cunoscător al calului, în toate detaliile corpului, în aspectul părului, în mişcările lui; că nimeni la noi nu ne-a lăsat mai variate atitudini ale acestui frumos şi nobil animal, mai juste, mai expresive, nu ale calului năzdrăvan, ce se luptă cu smeii, ori fiu al soarelui, aruncând flacări din nări şi trăsnete din ochi, cum l-a imaginat adesea genialul Delacroix, ci ale calului robust, răbdător, cuminte tovarăş al soldatului, îndrăsneţ, ducând la tăvăleală prin ploi şi prin noroaie, în scurt, ale calului dela noi. Printre notele din 1877 cel puţin un sfert sunt pline de scene, în care animalul are un rol tot aşa de important ca şi omul. Şi, cum nu ne-am fi aşteptat dela idilicul pictor al carelor înaintând agale, al boilor osoşi şi paşnici, ori de câte ori calul şi soldatul apar într'un desen, nu spre om, ci spre animal merge interesul său, poate chiar dragostea sa, spre formele lui elegante şi sprintene, spre părul catifelat, de un aşa de minunat colorit, spre membrele lui agile şi aşa de greu de desenat fără a te repeta de patru ori, spre capul vioiu şi inteligent (fig. XI).

Metoda de lucru a lui Grigorescu ne este cunoscută, nu atât din foile izolate, care au trebuit să facă parte la început dintr'un album, azi imposibil de reconstituit, cât din cele două albume rămase intacte, dela Muzeul Toma Stelian. Ele conţin împreună cam o sută cincizeci de schiţe, succedându-se probabil în ordine cronologică [2]). Artistul s'a servit în general de un creion bine ascuţit, moale, lăsând o linie care putea deveni prin apăsare intensă şi scli-

---

[1]) Cf. scrisorile publicate în vol. II din *Cuvântările şi Scrisorile Regelui Carol I*, în special cea din 4/16 Dec. 1877, către Doamna.

[2]) Albumele sunt de foi albe, de dimensiunile 0,20 × 0,12, cu scoarţe de pânză neagră, pe care este imprimat « à froid » cuvântul « Album ». Hârtia este de bună calitate, purtând într'unul din carnete marca filigranată: Delta Mill.

pitoare, sau de o peniță tare şi foarte ascuţită, pe care o plimba în fugă, în căldura improvizaţiei, în linii subţiri, mlădioase, trase cu vioiciune însă sigur, cu întreruperi — pentru lumini, — cu reveniri de câte două trei ori, pentru a delimita un contur. Comparând schiţele în creion cu cele în cerneală, ele se deosebesc destul de mult între ele. La o analiză atentă se descopere, evident, acelaşi spirit şi aceeaşi mână; desenul în creion pare însă mai familiar şi, poate, o idee mai drag. Acea renunţare la detalii, ce simplifică şi clarifică oarecum imaginile, le dă forţă şi coeziune, este mai rară în notele cu cerneală, în care artistul este mai prolix, mai inutil sfătos, deşi chiar printre ele întâlnim câteva profiluri de persoane (unul sau două delicioase, de femeie), câteva schiţe de grupuri, executate cu mână uşoară şi cu autoritate.

In toate aceste crochiuri, punctul de plecare a fost natura. Unele figuri de ofiţer poartă numele modelului şi devin, prin aceasta, utile documente [1]). Altele sunt însemnări fugare, aproape confidenţiale, o tahigrafie,în care nimeni nu s'arputea descurca,afară numai deautorul lor. Nu lipsesc nici fixările de detalii mărunte, cum ar fi pumnul care ţine o sabie, forma exactă a unui bonet de călăraş sau de roşior, pentru înfăţişarea lui, dar mai ales pentru a se vedea cum acoperă capul.

Modul acesta de a se exprima devine aşa de natural la Grigorescu, artistul într'atât şi-l apropie, încât, în redarea grupelor, el ajunge să sugereze cu mai nimic, nu numai fizionomia şi înfăţişarea fiecărei persoane, ci chiar temperamentul ei. Unul stă drept, corect, supraveghindu-şi gesturile; altul, indiferent la părerea altuia, se leagănă a lene pe picioarele de dinainte ale scaunului; un al treilea, într'o rână, «sans gêne», umple cu coatele şi cu bustul lui voluminos jumătate de masă. In genere, desenele de acest fel, care ar putea servi ca modele pentru excelente gravuri în lemn, spre a ilustra episoadele succesive, eroice sau comice, ale războiului, sunt în creion, mai rareori în cerneală şi mai rar încă în laviu. Laviul, tehnica preferată a coloriştilor, devine ceva mai frecvent numai mai târziu. El rămâne totuşi un procedeu destul de excepţional la Grigorescu şi mai niciodată nu e întrebuinţat singur.

Primele foi din primul album sunt consacrate îmbarcării carelor şi a unor unităţi, ca şi trecerii grosului trupelor, pe podul dela

[1]) Numele lor se regăsesc în volumul al II-lea al *Cuvântărilor şi Scrisorilor Regelui Carol I*, Buc. 1909. Noviţki, şeful statului major al armatei de Vest, p. 59; Cerchez, Arion, ambii coloneli, p. 51; colonelul Gaillard, revine în multe scrisori; Bogdan, rănit grav, p. 87; Angelescu, devenit general, p. 143. Podul de piatră de peste Vid este citat la p. 103, etc.

Corabia, în August 1877 (fig. XII). Urmează, după câteva figuri de ofițeri, mai multe schițe de tunari, apoi o scenă idilică, care a trebuit să placă mult pictorului: fete tinere venind să ia apă dela o cişmea zidită sub un deal, cum sunt multe în Orient. E cald — o căldură insuportabilă, o ştim din corespondența Prințului Carol, — toate sunt îmbrăcate uşor, aşa că trupul ferm se ghiceşte sub vestmântul sumar, în atitudinea liberă şi grațioasă cu care poartă cobilița, unele, altele, vasele de aramă, deşi totul este abia indicat. In josul schiței este şi o inscripție, care nu se ceteşte lămurit: Ghigore sau Ghighi Mahala. Scena place aşa de mult lui Grigorescu, încât el o reia, ceva mai târziu, pe pagina următoare. Fiecare din schițe este aşa de bine compusă, încât, fără nicio modificare, ar putea forma subiectul unui excelent tablou.

La aceeaşi fântână, câteva pagini mai departe, vedem adăpându-se caii, conduşi de câțiva soldați, în timp ce grupul fetelor s'a retras şi priveşte curios, în dreapta. Aceste fete, împreună cu un turculeț pe un măgăruş, par să fie primii locuitori ai Bulgariei, cu care dă ochi Grigorescu.

Scenele obişnuite din vieața trupelor sau cele mai excepționale, din vieața ofițerilor, acestea în nota umoristică de care vorbeam mai sus, se succed pe un însemnat număr de foi. Interesant, prin persoana ce reprezintă şi prin calitatea lui, portretul în picioare, minuscul şi totuşi cu o alură monumentală, al d-rului Kalinderu, pe care l-am semnalat. Tabăra pe malul Dunării, după trecerea armatei; bivuacuri cu focuri printre corturi şi cu arme în piramidă; o sârbă îndrăcită; chervane poposind sau în mers; podul peste Vid, mai spre Sud, lângă Plevna; Opanezul; vederi din văile din jurul Plevnei; o sentinelă tânără; casa unde a fost făcut prizonier Osman Paşa, din afară şi în interior [1]); un drum între două dealuri, în executarea căruia Grigorescu a regăsit seninătatea şi emoția desenelor similare de Corot; Muselim-Selo, cu tipuri de «Ciorbagii», sat prin care trecuse şi Szathmary [2]), iată câteva din subiectele ce întâlnim într'acest prim album.

---

[1]) Figurează în această ultimă scenă următoarele persoane: Colonelul Cerchez, comandantul infanteriei; colonelul Arion, comandantul artileriei, şi un al treilea colonel, al cărui nume nu l-am putut descifra; iar din partea Turcilor, afară de Osman Paşa, un general de divizie « bătrân şi cu barbă »: Şeful de stat-major şi comandantul redutei Grivița. Această schiță presupune, din partea artistului, intenția de a face mai târziu un tablou.

[2]) Nr. 396 din *Catalogul Muzeului Toma Stelian*, Bucureşti, 1939.

Cel de al doilea începe cu o sentinelă dintr'un regiment de linie, desen complet, dus mai departe de cum obişnuia Grigorescu să o facă în acele schiţe, în care impresia ce primea şi traducerea ei într'o imagine concretă se petreceau aproape instantaneu. Exactitatea observaţiei este tot aşa de mare în ambele cazuri; ultimele ne încântă totuşi mai mult printr'o vervă diabolică, prin invenţii rare de execuţie, prin sobrietatea liniilor, care se înmlădie şi şerpuesc cu bruscheţea şi cu iuţeala unui şfichiu de biciu. Primele vor fi însă apreciate pentru valoarea lor documentară.

O a doua sentinelă, rezemată de puşcă, ar intra în aceeaşi categorie. Urmează apoi câteva grupe dc soldaţi şi de cai, prinse în fuga creionului, un lagăr, în peniţă, cu un dorobanţ făcând de gardă, în primul plan. Acesta din urmă este unul din desenele interesante, căci el ne permite o analiză amănunţită a procedeelor lui Grigorescu. Desenul constă din linii foarte fine, după cum am mai observat în câteva alte lucrări. A fost deci executat cu o peniţă cu vârful ascuţit şi dur. Figurile mai aproape de noi sunt conturate simplu, dar energic şi precis. Cu cât se apropie de orizont, linia se pierde şi se subţiază, până ce devine abia vizibilă ori chiar o succesiune de puncte, după nevoie. Aceste puncte apar la intervale mai mici sau mai mari, după cum o cer legile perspectivei luminii, şi sunt calculate atât de precis, încât să ne dea perfect impresia mulţimilor ce se frământă spre orizont, departe de figurile mai aproape de noi, mai ales departe de sentinela care serveşte ca termen de comparaţie. Intensitatea conturelor, linia lor netă, slăbesc în raport cu distanţa, până ce, la orizont, totul se acoperă ca de o ceaţă fină, în care sunt înnecate nenumărate fiinţe ce abia se ghicesc.

Cu o egală putere de evocare notele se succed una după alta: grupe de civili în jurul unei căruţe, corturi sub care se adăposteşte cine ştie cc regiment, o altă sentinelă, un dorobanţ de data asta, un bivuac al regimentului 7 de infanterie, un grup de ofiţeri, în mijlocul cărora, gros şi jovial, se găseşte colonelul « Gaillard » (fig. XIII), colonelul « Novitzky », în conversaţie cu Prinţul Carol, vederi din Rahova, « flancul drept al bateriilor noastre », probabil tot la Rahova, colonelul Angelescu şi Domnitorul, prizonieri turci, depărtându-se într'un lung convoiu, păzit de călăraşi, ori, un şi mai reuşit desen, tot un convoiu, văzut din faţă. Nu este imposibil ca cea mai mare parte a acestor scene cu prizonieri să fi fost luate în jurul Rahovei, de vreme ce un al treilea pâlc poartă această indicaţie.

Nişte căruţe urcând un deal, în creion, l-au interesat mai mult, căci, în afară de cele două şiruri de prizonieri, în peniţă, niciuna din schiţe nu pare executată cu atâta plăcere. Incearcă, într'alt loc, să ia un instantaneu al Impăratului Rusiei, dar nu poate termina crochiul început. Frânturile de peisaj ce urmează sunt amestecate cu tipuri de militari «Moş Teacă», caricaturizate fără răutate (fig. XIV), dar cu un talent rar de observaţie, care ştie prinde atât tarele fizice, cât şi lipsurile sufleteşti. Este un fel spiritual de a-şi lua rămas bun dela unii din tovarăşii săi de până atunci, la sfârşitul unei experienţe care durase câteva luni. Din ce în ce mai des îşi fac loc pe foile albumului figurile de civili, cei mai mulţi citind cu aviditate ziarele, în cafenele, civili în mijlocul cărora se găsea atunci, probabil, Grigorescu. Una din aceste note poartă indicaţia «Nicopoli», de unde au fost luate, mai mult ca sigur, şi celelalte. Humorul nu-l părăseşte. Un soldat de carnaval, din garda naţională a oraşului, apare maestos, călare pe un măgar [1]).

Aş fi înclinat să cred că în acest oraş s'a terminat misiunea de reporter a lui Grigorescu, cu pana şi creionul, deşi câteva grupe de călăreţi, cu acea minunată înţelegere a calului, pe care am remarcat-o, apar în album după scenele din Nicopoli şi termină astfel acest extrem de interesant document.

Din aceeaşi categorie, prin subiect, prin format, prin data probabilă la care au fost efectuate, chiar prin procedeele de care s'a servit artistul, face parte şi o serie de desene, din cele aparţinând primăriei din Câmpina, cumpărate dela fiul artistului, în păstrare azi la Muzeul Toma Stelian.

Cel mai interesant, din grupa celor privitoare la războiul din 1877, de care se va servi mai târziu Grigorescu, este cel reprezentând doi călăreţi urmărindu-se, în goana cailor, pe un câmp plin de buruieni înalte, poate o primă idee a tabloului «Spionul». Gestul celui care a surprins pe duşman, încordarea muşchilor feţei în efortul de a-l ajunge, trupul lui săltând ritmic în şea şi al calului ce-l poartă, sunt redate în chip admirabil. Să fie veridic şi expresiv, în acelaşi timp, era ceea ce dorea artistul, care a reluat de mai multe ori această temă, pentru un detaliu sau altul, cu o putere de sugestie şi cu o frumuseţe de interpretare în adevăr rare (una din ele fig. XV).

---

[1]) Il vom regăsi în tabloul *Eclerori Bulgari*, reprodus în volumul său asupra lui *Grigorescu* de Al. Vlahuţă, la pagina 98.

Gesturile brutale şi atât de eficace în bruscheţa lor, ale celor ce atacă, ca şi ale celor ce se apără, revin adesea în aceste foi de studiu. Cel care ocheşte cu puşca, cel care loveşte cu patul ei, cel care se aruncă orbeşte, cu baioneta, sunt cu atât mai exact redaţi, cu cât Grigorescu, prin traiul zilnic în mijlocul armatei, se familiarizase cu aceste mişcări şi atitudini, ce-i fuseseră până atunci străine. In toate se ghiceşte dorinţa de a nu reţine nimic, în carnete şi în memoria sa vizuală, pentru mai târziu, care să nu corespundă deplin realităţii, care să nu se bazeze pe constatarea cea mai exactă. Dacă se întâmplă să întâlnească un grup de oameni, prizonieri sau trupe, el nu se mulţumeşte cu o evocare în bloc, de ordin general şi oarecum schematic. Revine asupra scenei, din faţă, din spate, din flanc, odată doritor de a crea tocmai impresia confuziunii, naturală în asemenea împrejurări, alteori punând în lumină cine ştie ce amănunt, o sentinelă în atitudinea ei de statuă, contrastând cu prostraţia celor pe care îi păzeşte, un ofiţer antrenându-şi la atac bateria, un cavaler ce face cu sabia semn trupei să-l urmeze. Totul este autentic, totul respiră contactul cel mai înţelegător şi mai clar văzător cu vieaţa. Examinat de aproape, un astfel de desen surprinde prin pasiunea cu care e schiţat, în linii care par să fi fost trase cu sabia, de cineva în mânie. Uneori ţi-e greu să-l citeşti şi să-l înţelegi, atât de mult el a devenit un semn simbolic, o grafie proprie artistului, în care oricare altul s'ar pierde. Dar, pe măsură ce ne deprindem cu simplificările lui Grigorescu, cu acea stenografie îndrăsneaţă, care n'a reţinut decât esenţialul, scena, tumultuoasă şi încurcată până atunci, se luminează; fiecare figură se aşează la planul la care trebue văzută, învălmăşagul de trupuri informe devine un corp la corp furios de soldaţi ce se izbesc, cu tot avântul tinereţii, al energiei lor neînfrânte (fig. XVI).

Uneori, în cerneală, în trăsături tot aşa de delicate ca şi cele pe care le-am constatat în cele două albume, sau în linii mai consistente, trase cu o aprigă decizie, cu oarecare brutalitate chiar, mai adesea în creion, fiecare din aceste note ne vorbeşte convingător, ne desvălue un aspect al talentului lui Grigorescu, cu care nu prea ne-a obişnuit pictura lui, mai ales cea în care se credea obligat să ducă un motiv până la ultima limită a unui tablou terminat, adică, din nefericire, să-i răpească ceea ce era mai liber, mai sincer şi mai avântat: urma vizibilă a inspiraţiei. Odată mai mult se adevereşte observaţia lui Delacroix, care ne spusese că cea mai mare parte din pictori, chiar printre cei mari, îşi petrec timpul stricând, din dorinţa de a fi fără cusur, ce era mai atractiv

şi mai personal în tablouri, dacă ar fi lăsate sub aspectul lor în aparenţă neterminat [1]).

Continuând analiza noastră întâlnim pâlcuri noui de soldaţi, unii într'o tranşee, în peniţă, şezând la pândă, cu puşca în poziţie de tragere; un călăraş pe cal, tot în peniţă; doi alţii, de asemenea călare, văzuţi peste crupa calului; ori încă o sală de aşteptare, cu mai multe persoane, rătăcită cine ştie cum printre notele de pe câmpul de luptă, plină de aceleaşi însuşiri rare care ar fi făcut din ea, ca şi din scenele similare mai sus menţionate, prea frumoase gravuri în lemn ilustrative, în genul celor ale lui Meissonier, din les Contes Rémois. Câteva capete de bărbaţi, câteva figuri în picioare, şi ele evident din vremea războiului, întregesc această serie memorabilă, excepţional de utilă pentru a cunoaşte pe desenator în Grigorescu.

Cu aceasta am terminat de analizat grupul paginelor de format mic, dar nu tot ce se raporta, în opera grafică a marelui maestru, la războiul independenţei. Tot la Muzeul Toma Stelian, aparţinând parte muzeului, parte Institutului Sud-Est european, există o altă serie de desene, de mai mari proporţii, multe pe hârtie colorată: chamois, gris-rosé, gris-albastru, albastru deschis, albastru închis, gălbuiu, în care regăsim, prelucrate şi prezentate cu toată îngrijirea, temele din albume, acestea luate la faţa locului. Cele mai multe sunt în cărbune, uneori accentuate cu cretă albă, pentru lumini, în timp ce, când era vorba de simple crochiuri mărunte, cărbunele nu apărea decât extrem de rar. El este friabil, niţel murdar, se consumă repede, este deci mult mai puţin practic pentru notări pripite, în aerul liber, decât creionul sau peniţa. Când e vorba însă de o compoziţie, pregătită în atelier sau acasă, unde să poată fi utilizate însemnările zilnice, când prin urmare nu mai există teama de a nu putea reţine, instantaneu, un motiv care dispare sau se modifică în câteva clipite, Grigorescu mai totdeauna preferă cărbunele, singur sau cu creta albă, uneori accentuat, la conture, de linii mai subţiri, dar mai negre, mai lucioase, de creion conté.

---

[1]) Părere împărtăşită de altfel şi de Grigorescu, cum se vede din Vlahuţă: *N. I. Grigorescu*, p. 184 (ed. franceză): « C'est dans une esquisse seulement que vous pouvez rester sincère jusqu'au bout. Dès que vous poussez trop un tableau, vous commencez à vous observer, et de ce moment-là vous faites plutôt *du métier* que de l'art ». Din nefericire, mai ales când e vorba de o lucrare de oarecare dimensiuni, Grigorescu uită acest excelent principiu. Nu-i plac tablourile făcute în atelier « qui n'ont guère chance de vie. Jusqu'à ce que vous les terminiez, la vie les abandonne » (*ibidem*, p. 191). Totuşi, cele mai multe din operele lui la care ţinea, în atelier sunt făcute.

Cărbunele îi place, căci îi oferă mari avantaje. Urma pe care o lasă nu e niciodată aspră şi brutală. Ea este, din contră, omogenă, mată, se poate nuanţa după voie, ceea ce-i permite o gamă infinită de valori, se poate trage în linii fine, ca şi în pete largi (când se întrebuinţează nu vârful, ci latul bastonaşului, neascuţit), aproape, patrate, aşa încât construirea unei figuri în planuri distincte, cu reliefuri marcate, să se poată obţine fără să se recurgă direct la umbre. Iar când e vorba de capete, cu efecte de clar-obscur delicate şi dulci, ele uşor se pot termina cu estompa, care se asociază cu cărbunele mai bine şi mai armonios decât cu oricare alt procedeu. Abia dacă, pentru lumini, Grigorescu recurge la câteva note de cretă sau, mai rar, la efecte de gumă de şters, cum vom întâlni în unele preparaţii de portrete. In plus, niciun alt fel de a pune tuşa, în desen, nu se aseamănă mai mult cu maniera ce practica el în uleiu, ca cea în cărbune, cu care deci era foarte obicinuit.

Desenul în cărbune este însă fragil, se şterge repede, se mâzgăleşte la cea mai mică frecare, chiar la un simplu contact, inevitabil atunci când o foaie este strânsă într'un carton, împreună cu altele. De aceea Grigorescu, prevăzător şi meticulos cum pare să fi fost, fixa cu fixativ totdeauna aceste lucrări, care astfel au ajuns până la noi în cea mai bună stare, cu excepţia celor dela Muzeul Militar — puţine la număr — care au avut mult de suferit, cu ocazia incendiului de acum câţiva ani [1]).

Printre temele reluate în aceste opere, cărora artistul le acorda o mai mare preferinţă, regăsim, evident, câteva din cele pe care le studiase mai atent în crochiurile sale zilnice: convoiul de prizonieri mai lamentabil şi mai impresionant ca oricând, înaintând prin zăpada şi prin noroiul drumului, sub un cer de plumb, pe care se profilează mare mulţime de ciori, desen complet, demn să figureze alături de lucrările similare ale celor mai renumiţi pictori de scene de războiu din Apus, contemporani cu Grigorescu (fig. XVII); un regiment în repaus (fig. XVIII); un pâlc de oameni ce se luptă cu desperare în jurul unui steag, viziune dramatică şi de mare efect; un alt episod de luptă, tot atât de elocvent în nepreciziunea lui, făcut tocmai să aprindă imaginaţiile şi să le deschidă vaste orizonturi: un vârtej sălbatic de fum, prin care apar luminile brusce ale focurilor de armă şi ale ghiulelelor ce explodează, de nori de praf, ridicaţi de ciocnirea

---

[1]) Se găsesc acolo patru desene: Redactarea unui ordin scris, poate o scenă petrecută noaptea; Tabăra dela Calafat; un tun, la Calafat; la Adăpost.

Cu această ocazie ţin să mulţumesc d-lui conservator al Muzeului pentru bunăvoinţa ce mi-a arătat, când am cerut să examinez desenele.

desperată a soldaților, de trupuri încleștate, peste care planează moartea. Şi acesta unul din acele desene care odată văzute nu mai ies din memorie. Unde a găsit omul acela blând şi timid, cum părea să fie Grigorescu, puterea de evocare, dârzenia, furia, cu care sunt executate aceste scene? Printre pictorii de bătălie cunoscuți, cu excepția lui Delacroix, n'am întâlnit niciunul care să ia, în desenele lui, mai sincer şi mai din toată inima parte la ciocnirile tragice a două armate. Mai la toți, la Salvador Rosa, la Courtois le Bourguignon, la Swebach, la Casanova — repet, vorbesc de desenele şi nu de tablourile lor — se simte afectația, se simte teatrul, cabotinajul. Luptele lor sunt simulacre de războiu, nu-s episoade veridice de turbarea distrugătoare ce cuprinde pe om, în fața semenului său, pe câmpul de luptă. Ştim că e o glumă, bine aranjată, ca să facă iluzie, că sângele nu va curge, că totul e acolo o paradă, pentru plăcerea ochilor. Ceea ce Grigorescu reuşeşte să ne facă să simțim este tocmai acea demență, (bestialissima pazzia, a numit-o Leonardo), pe care nu putem să n'o admirăm când ea are de obiect apărarea şi salvarea țării, dar în acelaşi timp, şi compătimirea pentru gloata de nenorociri nemeritate ce cad asupra soldaților, trimişi la moarte fără voia lor, tragicul câmpului de bătaie, acoperit de cadavre, tristețile învinsului, golul din sufletul îndobitocit al prizonierului, ce-a încetat de a fi el însuşi, înnecat cum e în masa confuză a celorlalți, ca într'o turmă de animale.

Nu lipsesc nici documentele sensaționale, din pricina actorilor ce figurează în ele. Aşa, de pildă, o imagine a Prințului Carol, privind de pe o înălțime trupa ce merge spre Dunăre. Apoi acele teme care ar fi putut, nemodificate, constitui un tablou complet şi pe care poate pictorul le-a şi executat, dar care n'au mai ajuns până la noi sau se găsesc ascunse în cine ştie ce colecție: Căruțe cu provizii trecând printr'un sat bulgăresc (?) (fig. XIX), desen de o calitate rară, în care oamenii şi vehiculele sunt prinşi în linii febrile, ca să sugereze mişcarea, iar satul şi restul decorului într'un stil calm şi placid; un călăraş, lângă care o ghiulea de tun face explozie, în timp ce calul, cu un salt furios, se dă într'o parte — prodigios ca exactitate a mişcării —, pe când călărețul se strânge ca o minge, fixându-se de trupul animalului, cu toate membrele lui, ca să-l poată stăpâni şi linişti (fig. XX).

Sau încă două note din Riben (col. Lazăr Munteanu), una reprezentând o vedere parțială a satului, alta satul întreg, ambele excelente, cu deosebire ultima. In aceeaşi colecție un splendid peisaj

romantic, cu o casă în formă de vilă — arhitectura reşedinţelor paşalelor din Balcani —, într'un loc plin de copaci înalţi, cu un drum de ţară, pe care merg călăraşi. Toate trele lucrările provin din fosta colecţie a d-rului Kalinderu, unul din oamenii cei mai de gust, dela noi. [1])

O altă parte a aceleiaşi colecţii se află la Muzeul Kalinderu, unde sunt azi, după Muzeul Toma Stelian, cele mai multe desene din războiu. Câteva din ele se pot număra printre cele mai strălucite din seria dela 1877. Astfel sunt mai multe portrete de ofiţeri (două foi), printre care Pillat, Blaremberg şi alţii; capetele de pod dela Turnul Măgurele, Corabia (fig. XII) şi Nicopoli; o pagină rară, înfiorătoare în fidelitatea ei, cu morţii dela Rahova, unii despoiaţi de haine; cartierul general dela Vârbiţa; studii de vânători mergând la asalt, la Rahova, unul purtând indicaţia Alex. Stan, comp. 7, reg. 8; un alt atac, în laviu; alte câteva. Un studiu de Turc bătrân (col. Dr. Olaru) [2]), în planuri mari, simplu, excelent desen de evocare rasială, s'ar putea să aparţină aceleiaşi perioade şi, bine înţeles, suntem departe de a fi trecut în revistă tot ce Grigorescu a adus cu dânsul din războiul independenţei.

Acestea sunt exemplele alese din opera lui Grigorescu, săvârşite în preajma anilor 1877—1878 (poate unele din desenele în cărbune să fie ceva mai recente). De ce ne-am oprit atât asupra lor? In 1877 maestrul avea aproape patruzeci de ani. In Franţa el învăţase tot ce-şi putea însuşi, pentru a pune în valoare calităţile sale excepţionale. Trăise la Barbizon în vecinătatea lui Millet, se bucurase de prietenia şi de sfaturile preţioase ale acestuia. Lucrase tot timpul, ajunsese să se cunoască, să-şi dea seamă nu numai de ce dorea să realizeze, dar şi de modul în care proiectele sale puteau să se înfăptuiască. Entuziasmul său, pasiunea pentru arta căreia se consacrase nu aveau limite. Vigoarea tinereţei, care va diminua după această epocă, se însoţea atunci cu maturitatea spiritului, cu o lungă şi rodnică experienţă de pictor. Multe din cele mai valoroase opere ale artistului existau sau vor fi executate curând după această dată:

---

[1]) Din nefericire toată colecţia Lazăr Munteanu, deci şi desenele, au dispărut din pricina bombardamentelor din vara aceasta.

[2]) In momentul în care redactam acest studiu toate desenele menţionate ca făcând parte din colecţia Dr. Olaru se găseau în posesia dânsului şi a d-lui Adrian Maniu. De atunci, mi se pare, ele au intrat în posesia Băncii Naţionale, cu excepţia unui mic număr — nu ştiu precis care — «dăruite» de Bancă generalului I. Antonescu. In cursul lucrării vom menţine însă vechea indicaţie, de vreme ce această informaţie o am din auzite.

Peisajele din Franța, dela Barbizon și Vitré, nemuritoarele studii după Evreii galițieni și moldoveni, portrete, figuri de țărani și țărance, peisaje dela noi, din regiunea Muscelului și a Dâmboviței. Ne găsim aproape la apogeul frumosului său talent. Desenul îl preocupase mai puțin până atunci și nu știm, fără ocazia care i se prezintă neașteptată, în vremea războiului, dacă el ar fi acordat atâta atenție și o parte așa de însemnată a activității sale acestui gen. Il adoptă însă în mod exclusiv, timp de mai multe luni. Tot ce precedase, în alb și negru, sunt studii făcute în tihnă, fără grabă, experimente în care partea de invenție în realizare era fără multă importanță. Deodată probleme noui, dificultăți mari îl solicită, asupra cărora poate nu reflectase până atunci: vieața plină de neprevăzut ce e silit să trăiască; sentimentele ce-l stăpânesc; execuția pe care este nevoit s'o potrivească cu preocupările sale prezente și pe care, întocmai ca pe un instrument de precizie, o ameliorează pe măsura rezultatelor ce obține, până ce, tot ca un instrument perfect, îi răspunde la toate apelurile sale, instantaneu, în mod aproape automatic. Totul este nou și excitant pentru dânsul. Astfel se făurește acea manieră superbă a artistului, de atunci și de atunci încoace, ori de câte ori se va servi de desen pur, manieră care persistă intactă multă vreme, și care nu va cunoaște scăderea decât mult mai târziu, concomitent cu slăbiciunile care își fac apariția și în maniera de pictor a lui G r i g o r e s c u. Ceea ce produce către 1880 este deci fructul copt al maturității. Iată unul din motivele, și cel mai important, care ne-au decis să rezervăm în studiul nostru un loc atât de însemnat producției din timpul războiului. El nu este singurul.

Desenele provenite din această perioadă sunt relativ numeroase. Unele teme apoi, cu variante de două, trei ori reluate, ne permit o analiză comparativă a evoluției motivelor, și prin aceasta aruncă o lumină lămuritoare asupra metodei de lucru a lui G r i g o r e s c u. In plus, toate aceste lucrări se pot data în chip exact, ceea ce nu e cazul decât pentru foarte puține altele, produse mai ales în tinerețe, când stilul artistului nu era format. Ele pot servi deci ca puncte de reper solide pentru orice cercetare mai amănunțită a manierei de desenator a lui G r i g o r e s c u.

Cu aceasta un capitol important, prin marele număr al operelor, prin varietatea temelor, prin măestria execuției, neîntrecută la noi, nici chiar de G r i g o r e s c u însuși, se încheie în cariera de artist grafic a acestuia. Analiza amănunțită pe care i-am consacrat-o, ne va permite să trecem ceva mai repede asupra restului desenelor, printre care vom întâlni totuși destule studii și proiecte, pe care nu

mă sfiesc a le califica de admirabile, preparațiile pentru portrete, în deosebi, și tipurile de Evrei. Ele îmi par cuprinse între două date sigure, precizate chiar de Grigorescu: 1864, când el se găsea în drum spre țară, într'un vapor pe Dunăre, cu care ocazie schițează capul căpitanului de vapor, și 1894, când execută un crochiu, datat, al d-nei Maria Donciu, soția sa de mai târziu. Totuși, unele lucrări ne permit să întindem cel puțin limita superioară a acestui interval și să mergem până la 1903, dacă, cum e probabil, proiectul pentru o copertă de revistă, pe care stă scris *Semănătorul*, era destinat cunoscutei publicații cu același nume (col. Câmpina).

Mulțimea de desene ce au văzut lumina în vremea acestor patruzeci de ani, chiar dacă exceptăm pe cele, foarte numeroase, din 1877—1878, aparţin la mai multe categorii. Unele sunt opere de tinerețe, mărturie a punctului de plecare și a felului de a lucra al lui Grigorescu, mai înainte de a fi ajuns el însuși. Pe unul, sigur datat, l-am menționat: este portretul căpitanului, de o factură cam ezitantă, ceea ce nu ne poate surprinde (col. Câmpina). Cam din aceeași epocă, dacă este să judecăm după stil și după procedeul întrebuințat în execuție (creion, cu puțin cărbune), este un bun studiu de fizionomie, al «părintelui par(oh) P(opa) Neagu Benescu, deputat la 1848». Figura vie, plină de o voință dârză, ar fi și mai reușită, dacă ar fi mai simplu tratată și mai direct. Excesul de insistență, cu reveniri de creion, — păcat de tinerețe, după cum am spus, — va dispărea în curând. De aceea, ne vedem îndreptățiți să datăm acest portret din preajma lui 1865, adică aproximativ din aceeași vreme cu portretul — acela în uleiu — al lui Iosif Gheorghian, viitorul mitropolit, pe când nu era decât preot, adică înainte de 1864 [1]). Intre cele două opere, desenul și tabloul, se vede o mare asemănare de poză și de distribuire a umbrelor, în scurt de concepție a unui portret.

In jurul acestor desene se pot grupa altele, pe care le considerăm cam din aceeași vreme, ce s'ar întinde până către 1870, anul întoarcerii în țară a autorului lor, dintr'o altă călătorie în Franța, la isbucnirea războiului franco-german. Calitatea și coloarea hârtiei pentru unele, pentru altele anume detalii de factură, ce vor înceta mai târziu, ne îndreptățesc să le înglobăm în același grup. Din 1870, datat, posedăm un cap de flăcău, cam de optsprezece, nouăsprezece ani, un băetan cu un păr abundent ce-i cade peste

[1]) Reprodus în Al. Vlahuţă, *op. cit.*, p. 17. Gheorghian devine arhimandrit, deci încetează de a purta un potcap de preot, în 1864.

frunte până la sprâncene, cu o privire vie şi pătrunzătoare, cu o gură sensuală, în creion, de o factură mai liberă decât cele precedente (col. Câmpina). Este motivul pentru care-l considerăm terminând acea perioadă din cariera artistului, în care el nu ajunsese încă la procedeul sumar şi eficace, de care se va servi în timpul maturităţii şi al cărui punct culminant trebue pus între 1875 şi 1880, dar pierduse totuşi câteva din slăbiciunile epocii de formaţie.

Intre ele se poate introduce un studiu important (Muzeul Toma Stelian), un călugăr şezând şi având deschisă, în faţă, o carte bisericească. In 1867 Grigorescu vizitase Căldăruşanii [1]). Cu această ocazie el încearcă o serie de note, din care nu mai posedăm decât pe călugărul mai sus menţionat, în conté şi cretă, cu puţină estompă. Figura este mai puţin reuşită; costumul este însă tratat cu o mare îndemânare şi cu un sens al formelor, care se ascund sub stofă, impecabil. Umbrele au apoi un ton catifelat, o adevărată încântare pentru ochi.

Anul următor artistul se găsea în Franţa. De atunci şi de acolo datează un portret de bărbat (col. Câmpina), cu pălărie tare, bine observat, exact până în cele mai mici detalii, care nu este cu nimic inferior călugărului dela Căldăruşani. O schiţă după o femeie bătrână, purtând o povară în spate, de un stil tot aşa de nobil ca cel al lui Millet, un tip de adevărată ţărancă franceză, poate fi din acelaşi an. Ea a servit probabil ca model pentru femeia la Barbizon, cu sacul în spinare, în faţa unei porţi [2]), executată prin 1867 sau 1868. Ce este curios, este că această figură a fost schiţată, ca numeroase altele, pe marginea unei scrisori către un prieten. Ea este astăzi din nenorocire separată de textul ce o însoţea, şi în care s'ar fi găsit poate unele indicaţii, interesante pentru biografia, şi lămuritoare pentru opera maestrului (col. Câmpina).

Celelalte schiţe sunt executate pe foi de mici dimensiuni şi nu se pot data cu siguranţă. Au făcut parte, fără îndoială, din carnete, în care pictorul însemna multe şi de toate. Felurite sunt temele dela care a pornit: o mişcare sau o atitudine expresivă a vreunei persoane, ca să n'o uite; o casă săracă la o margine de sat; un puţ cu cumpănă; câteva profiluri de prieteni şi cunoscuţi, printre care un delicios cap de femeie, umbrit de o pălărie « canotier »; câteva proiecte de compoziţie, ce se disting de notele după natură, acestea

---

[1]) Cf. tabloul Seara la Căldăruşani, semnat şi datat 1867, reprodus de Vlahuţă, la p. 51 şi citat de Cioflec, p. 17. (Col. Aristide Blank).

[2]) Reprodusă de Vlahuţă la p. 60, de Virgil Cioflec, în al său *Grigorescu*, la planşa 11.

în trăsături mai hotărîte şi mai sigure, prin reveniri asupra conturelor, ca şi cum artistul, nehotărît de ce trebue să întreprindă, îşi caută cu peniţa în mână siluetele potrivite; nuduri sau figuri aproape goale, probabil din imaginaţie, care trebuesc în deosebi semnalate. Academiile acestea sunt concepute oarecum în genul celor ce se tratează în şcoalele de arte frumoase. Este motivul pentru care le-am clasat între operele de debut. De altfel, nudul, tema favorită a atâtor pictori, care revine de nenumărate ori la Delacroix şi tot de atâtea ori la Ingres, la Grigorescu este puţin frecventă. Il simţim rezervat, poate chiar puţin jenat, în faţa modelului gol. Atitudinea aceasta are drept efect tablouri de un sentiment pudic, în care se ceteşte o admiraţie mută, amestecată cu respect pentru trupul femeii, o castitate rară la artişti [1]) şi care nu e lipsită de farmec. In sfârşit, tot aici ar intra, din pricina identităţii hârtiei, câteva note rustice, dintre cele care totdeauna au încântat pe maestru. Intocmai ca un gurmand, care nu se poate stăpâni în faţa unei mâncări gustoase, el nu se poate opri să le noteze, întorcându-se asupra aceluiaşi motiv, ori de câte ori îl întâlneşte. Mai neobişnuită şi mai atrăgătoare, denotând preocupări de un nivel artistic mai înalt, totuşi pe acelaşi fel de hârtie, este o foaie pe care este desenat un interior rembrandesc, cu mai multe persoane în jurul unei mese, pe care e o lumânare. Nocturna aceasta, simplă şi plină de mister, este o dovadă a problemelor ce preocupau pe Grigorescu în acest timp. Efectele de lumină artificială nu-s prea frecvente în opera sa. Vom mai întâlni încă două sau trei, ulterioare, despre care va fi vorba mai la vale.

Toate aceste pagini aparţin colecţiei din Câmpina. In efectuarea lor, artistul s'a servit de creion şi de peniţă. La drept vorbind, niciodată n'a făcut mai mult uz de peniţă ca acum. Mai banal şi mai impersonal în unele din aceste lucrări, mai ales în cele pe care le putem considera ca prime idei ale unor tablouri viitoare, în altele procedeul lui de desenator începe să prezinte acele însuşiri, care vor forma trăsăturile distinctive şi rare ale celei de a doua faze a graficei sale.

Tot printre desenele aparţinând Câmpinei vom găsi câteva în legătură cu unul sau altul din tablouri, deci care, şi ele, se pot data cu oarecare aproximaţie. Procedând astfel, trecem însă dincolo de 1870, — intrăm într'o nouă clasă, mai personală, mai liberă, mai

[1]) Cel puţin în aparenţă, căci vieaţa sentimentală a lui Grigorescu care nu se cunoaşte deplin, este totuşi destul de bogată în episoade variate.

prețioasă, în care îndoielile și timiditățile au dispărut, făcând loc unei puternice stăpâniri de sine, unei sobrietăți expresive, pe care am semnalat-o cu admirație când am analizat lucrările din 1877. Atunci ea apărea luminoasă, ca limbajul unui adevărat maestru; își făcuse însă apariția mai înainte, deși poate nu cu o evidență egală, chiar în lucrări ce preced cu puțin această dată. Ca niște jaloane fixate de-a-lungul carierii lui Grigorescu, între 1870 și sfârșitul vieții sale, datele câtorva opere, mai mult sau mai puțin sigure, ne vor conduce înainte și după campania din 1877. Bogatul material executat în acel an, studiat de aproape, ne-a permis să cunoaștem cu preciziune maniera maturității artistului. Ea ne va servi ca termen de comparație.

In 1870, adică la începutul acestei a doua faze, s'ar putea așeza un studiu pentru femeia ce și-a aplecat capul pe o înălțime de teren vecină, în mijlocul unui peisaj înflorit, pe care Cioflec o numește « O floare între flori ». Trei ani mai târziu [1]) are loc călătoria lui Grigorescu în Italia, apoi la Atena și Constantinopol. Câteva urme din carnetele ce artistul a trebuit să ducă cu sine, apar printre notele azi la Câmpina: O vedere a capitalei, pe atunci, a Turciei, cu o moschee în fund; o femeie în « cearșaf » și câteva capete de orientali în vârstă, placizi și visători sub turbanele lor. Vârsta lor înaintată ne arată că nu poate fi vorba de soldați de-ai lui Osman Pașa [2]), din războiul dela 1877.

Din 1874 sunt două desene însemnate, deosebite ca inspirație: un portret al artistului, din Roma, de care va fi vorba mai târziu (col. Lazăr Munteanu, fig. XXI) și o mică schiță « de genre », cu un bețiv adormit pe o masă, din Bacău, una din acele note, în care excela Grigorescu, de o naturaleță desăvârșită și în care se simțea buna dispoziție a pictorului, amuzat de ceea ce vedea (col. Dr. Olaru) [3]).

In 1875 sau ceva mai înainte a trebuit să fie executat un studiu spiritual, de o rară preciziune, în care fiecare linie exprimă plăcerea

---

[1]) Data acestei călătorii este, în genere, considerată a fi 1873. Totuși, în colecția Lazăr Munteanu există portretul lui Grigorescu, semnat și datat din Roma, 1874. Este vorba de o nouă călătorie în Italia? Mai probabil însă că șederea sa acolo se întinde peste finele lui 1873 și începutul lui 1874.

[2]) Desenul pentru Țiganca din Ghergani, reprodus de Al. Vlahuță, *op. cit.*, p. 147, trebue să fie din 1872, ca și tabloul. Cf. V. Cioflec, *op. cit.*, p. 22. N'am văzut originalul.

[3]) Tot din Bacău, și tot din 1874, este și un studiu de femeie băgând pe urechile acului, în cr ion, o notă precisă și vie, cât se poate de plăcută (col. autorului).

artistului în fața modelului, studiu care poartă indicația ulterioară « D-na General Dona », dar care mi se pare mai de grabă cel al d-nei Alexandrescu Ureche, pentru pânza reprodusă de Cioflec și datată din 1875 [1]). D-na Ureche, bună prietenă cu G r i g o r e s c u, i-a pozat de mai multe ori, căci imaginea ei, de o sensualitate inteligentă, mai revine chiar și printre desenele dela Câmpina. Totuși, cum cele două doamne erau surori, s'ar putea ca indicația să fie justă. Un alt studiu, pentru tabloul așa de curios, pe care Cioflec îl numește « Feciorul boieresc » [2]), dar care în realitate este portretul unui avocat de pe vremuri (fig. XXII), Anastasiade, cunoscut prin talentul său la bară, dar mai cunoscut încă prin faptul că, deși cocoșat și diform, iubea și practica unele sporturi, printre care vânătoarea și călăria, a trebuit să fie gata în 1880, de vreme ce uleiul este din 1881. Desenând calul, G r i g o r e s c u își aduce aminte de figurile admirabile ce executase cu câțiva ani mai înainte, în notele din Bulgaria, și ne prezintă un animal plin la trup, nervos, abia stăpânindu-se, frumos și sdravăn, parcă spre a rușina și a pune mai mult în lumină, prin contrast, aspectul celui ce-l încăleca și-l conducea.

Ceva mai târziu, după 1880, unele chiar prin 1885—1886, vor lua naștere atât studiile pentru biletul Băncii Naționale, o încercare unică în cariera lui G r i g o r e s c u de acomodare la un stil atât de particular, destul de reușită, cât și pentru femeia cosând, lângă fereastră, în Bretania, împreună cu pendantul ei românesc, aproape contemporan: « Cu acul » [3]). Tot de atunci sunt numeroase însemnări de pe malul mării, dela Granville. Primele sunt în cărbune, largi, sigure, pentru a găsi linia cea mai grațioasă a gâtului înclinat, a figurii atente la cusătură. La Granville au fost produse, pline de veselie, catifelate și fragede ca niște flori de vară, în plin soare, câteva tablouri, pe plajă, în care același model, o femeie tânără sub o pălărie de paie, cu margini largi (d-na Ureche?), era pictată cu toată delicateța și căldura de care era capabil G r i g o r e s c u. Insemnările, în desen, fără să aibă valoarea picturilor, pornesc din același sentiment de tandrețe. Câteva note minuscule în care se recunoaște, cu un brio à la B o u d i n, darul acestui maestru de a prinde, în două, trei urme de creion, o siluetă, cu atitudinea corpului, cu anume amănunte ce individualizează o figură, în

---

[1]) Cf. V. C i o f l e c, *op. cit.*, pl. 26. Floare între flori este pl. 15.

[2]) *Ibidem*, pl. 40.

[3]) *Ibidem*, pl. 54 și 64.

lumina dulce dela țărmul Mânecii, de a face să se mişte, să trăiască în fața noastră un grup de persoane, au trebuit să fie din această epocă, una din rarele dăți, când Grigorescu a pictat marea.

Maniera de care se serveşte este aşa de nemerită, încât aş dori să mă opresc puțin asupra ei. Desenatorul a practicat-o atunci, s'a servit de ea în vremea războiului, şi se va servi de ea de atunci încoace, ori de câte ori se găseşte în fața unei scene cu mai multe personagii. Ce-l preocupă, este silueta, împreună cu efectele esențiale, de lumină şi de umbră. Umbrele sunt redate prin câteva pete negre, în genere de dimensiuni reduse, nişte puncte mai largi, am putea zice, dar aşezate aşa de precis, încât tot restul figurii se rândueşte dela sine în jurul lor, iar persoana trăieşte în fața noastră, cu toate particularitățile ei. Pentru a obține acest rezultat, creionul, un creion moale şi negru, este mai potrivit ca orice. Fie că e vorba de nişte treerători, în jurul unei maşini, vara, la țară; de persoane care se îmbăiau în apele Bretaniei, de altele care se găseau, din întâmplare, într'o sală de aşteptare sau într'un birou public de administrație — toate acele scene sunt reprezentate în colecția Câmpinei — procedeul este acelaşi: figuri mici ca nişte muşte, văzute oarecum prin «cealaltă parte a lunetei», au fiecare individualitatea ei, fără ca artistul, ca atâți alții, să fi renunțat la maniera sa liberă şi mare. Ai impresia că subiectul, fără nicio modificare, s'ar putea transpune într'o compoziție de dimensiuni naturale, proba supremă pentru a se învedera darul rar şi fericit de a prinde dintr'odată şi în mod sigur proporțiile.

Ca un desenator să atingă atâta perfecție, talentul nu ajunge. El trebue zilnic pus la încercare. Din fericire ştim cum proceda Grigorescu, căci avem două foi de album, în creion, de proporții mai largi, în care, pe fiecare, se găsesc cincisprezece, douăzeci de imagini, luate de pe stradă, dela o fereastră, dela o masă de cafenea: un grup de olteni cu muşteriii lor, în jurul coşurilor, un birjar, trecători, un domn important cu o barbă venerabilă, surugii, toți pe o singură foaie (fig. XXIII şi fig. XXIV). Exercițiul acesta desvoltase în compatriotul nostru facultatea de a vedea într'o clipită ce e caracteristic, şi de a-l aşterne pe hârtie cu iuțeala cu care mergea gândul şi se producea senzația. Insuşire rară, indispensabilă unui adevărat desenator, şi care ar fi putut face din Grigorescu, dacă ar fi avut norocul să dea peste un gravor de talia lui Daniel Vierge, unul din cei mai buni desenatori, pentru gravura în lemn, după cum am mai afirmat-o.

Intre 1886 şi 1894 nu mai întâlnim nicio lucrare pe care s'o putem data. In 1894, am spus-o, este terminată preparația pentru por-

tretul d-nei Maria Donciu. Tot atunci, sau puțin mai înainte, a executat un proiect de compoziție pentru personagiul principal din panoul decorativ dela Banca Națională, intitulat Rodica [1]), terminat în 1894. Desenul, de proporții însemnate, este mai viu și mai interesant decât tabloul, unul din cele mai slabe ale artistului, din cele mai goale, cu figura eroinei pierdută într'o suprafață imensă, palid colorată, decolorată am putea zice, totul ieșit dintr'o imaginație obosită și încurcată ori de câte ori încerca să acopere suprafețe de mari dimensiuni. Studiul, o repet, nu e lipsit de calități, deși nu se poate compara cu celelalte desene mari, din războiul pentru neatârnare sau imediat după această dată, mai ales cu cele care au la originea lor o scenă ori un model viu, și nu-s ieșite din imaginație. Ca și Anteu, în vechime, Grigorescu are nevoie să simtă pământul sub picioare, pentru a prinde putere.

Proiectul de copertă pentru Semănătorul ne-ar duce până la anul 1903, adică la patru ani înainte de moartea lui Grigorescu. Este probabil că dela această dată încolo el a pus din ce în ce mai rar mâna pe cărbune sau pe creion. Intre 1864 și 1903 este deci cuprins tot ce ne-a rămas mai remarcabil, ca opere în alb și negru, dela ilustrul artist. Câteva încercări — puțin reușite — de gravură în apă tare, și delicioasele lui acuarele, puține la număr, dar de o subtilitate și de o prospețime rară, tot atunci au fost executate.

Nu este în intenția noastră să facem un catalog complet al operei grafice a lui Grigorescu — aceasta s'a putut constata din felul cum am prezintat până acum bucățile la care ne-am oprit, — nici să ajungem la o clasare definitivă și sistematică, care n'ar fi posibilă, decât după ce s'ar cunoaște materialul complet, păstrat astăzi în colecții publice sau la particulari [2]). Am menționat însă

---

[1]) Reprodus de V. Cioflec, pl. 117, azi în posesia Muzeului Toma Stelian. Alte variante ale aceleiași compoziții sunt azi la Banca Națională și provin din colecția Dr. Olaru.

[2]) V. Cioflec ne spune (*op. cit.*, p. 29) că « zece mape mari au împodobit casa D-rului Nicolae Kalinderu din strada Scaune ». Zece mape de desene reprezintă câteva sute de bucăți. Unde să fie ele oare? Alte desene se mai găsesc în colecțiile Lazăr Munteanu, Aristide Blank, Zambaccian, Ing. Emil Prager, G. Mironescu, N. Bălău, Dr. Al. I. Cantacuzino (vechea colecție a Prof. I. Cantacuzino), Banca Națională, bine înțeles la pinacoteca Cioflec, la Muzeul Simu și la Muzeul Kalinderu, aici mai ales schițe din 1877, etc. Câteva din cele care aparținuseră D-rului Kalinderu sunt azi la Muzeul Kalinderu și la d-l Lazăr Munteanu, am spus-o. Altele la una din fiicele D-rului, la d-na Fălcoianu. Totuși suntem departe de a fi dat de urma tutulor celor « zece mape mari ».

numeroase bucăţi, tot ce ni s'a părut că merită să fie cunoscut, prin subiect, prin lumina ce putea arunca asupra metodei de lucru şi a dispoziţiilor de executant ale lui Grigorescu, prin calitatea artistică, care atinge uneori înalte regiuni ale genului. In cele următoare vom trece repede în revistă desenele nedatate, insistând mai ales asupra celor ce prezintă o particularitate oarecare, prin temă, prin tehnică, prin calitate. Ca şi în cele precedente, vom face apel în deosebi la colecţia azi strânsă la muzeul Toma Stelian, despărţind-o în cele două grupe, cel aparţinând Câmpinei şi cel aparţinând institutului Sud-Est European şi Muzeului, căci numai în chipul acesta se va uşura studierea lor de un eventual nou cercetător.

Să începem cu cele dela Câmpina. Peisaje găsim puţine. De altminteri este surprinzător să vedem că Grigorescu evită, cel puţin când desenează, aspectele naturii lipsite de prezenţa omului. De sigur, printre tablourile sale există destule, din care omul este absent. Poate că ele erau pictate direct, în faţa motivului, fără reveniri, fără ajutorul foilor de studiu. Din contră, aceste auxiliare ale memoriei îi erau indispensabile ori de câte ori ataca o figură. Printre cele mai valoroase desene, cum vom vedea, sunt destul de numeroase cele în care el se opreşte asupra unui gest, asupra unei expresii a feţei, a atitudinii corpului, a unui detaliu de costum chiar, mai des la femeie, dar totuşi fără să neglijeze cu totul bărbatul, evident copiate după natură şi mai totdeauna superioare celor la care s'a hotărît să rămână în tabloul definitiv. Sentimentul lui, puternic şi cald, avea nevoie să fie aţâţat şi să-şi primească imboldul dela realitate.

Printre notele de drum, în care apar mici vederi de sat, unele poartă numele localităţii unde au fost luate: o biserică, la Trăisteni; tot o biserică, la Bertia; câteva case şi un turn de biserică, la Teşila. Le semnalez pentru ca să se ştie de cine va întreprinde cândva studiul, atât de necesar pentru lămurirea multor chestii în legătură cu Grigorescu, al călătoriilor sale în străinătate şi al deplasărilor sale în ţară. Toţi biografii de până acum au dat prea puţină atenţie acestei importante probleme, chiar şi Vlahuţă, pentru care, familiar al pictorului, ar fi fost mai uşor să o facă, decât pentru un cercetător actual [1]).

---

[1]) In ce priveşte călătoriile lui Grigorescu în străinătate, cele ce rezultă din corespondenţa sa au fost semnalate în studiul meu: *Corespondenţa lui N. Grigorescu*, publicat în *Analecta*, II, Bucureşti, 1944.

Notele acestea au puțină valoare artistică. Mai interesante, ducându-ne spre tinerețea pictorului, sunt unele proiecte de compoziție. O tânără femeie (în peniță), în genul celor ale lui Prud'hon (Grigorescu admira pe acest pictor, din ale cărui opere copiase câteva în Franța [1]), ține o oglindă în mâna stângă și un copil mic, pe genunchi. Poate o primă idee pentru vreun tablou intitulat « o mamă fericită », titlul în genul celor pe care le purtau tablourile lui Prud'hon. Cu mult mai interesante sunt capetele de Evrei, ieșite din întâlnirea pictorului cu acest neam, sub aspectul lui cel mai autentic, cu perciuni, în caftan și cu bonet cu blană, prin târgurile Moldovei. Rareori, în decursul carierii sale, Grigorescu a fost mai atras de un subiect, mai fascinat de el, mai făcut să-l înțeleagă și să-l traducă în nemuritoare opere de artă, ca în prezența Evreilor, a fizicului lor, a aspectului lor, a psihologiei lor, atât cât se poate ghici din trăsăturile, când de o sensualitate brutală sub costumul sordid, când concentrate parcă spre o adâncă vieață interioară, din ochii lor pătrunzători ca un sfredel, reci, neînduplecați, sau plini de o tristețe resemnată [2]), de nostalgia pământului făgăduinței. Uneori îi privește cu un spirit obiectiv, fără ură și fără părtinire; alte ori, în fața fizicului lor curios, a mulțimii lor, a agitației și a neliniștei lor caracteristice, atunci când sunt mai mulți împreună, la Grigorescu se deșteaptă nu teama, ci mai de grabă un sentiment de ironie, în fața acestei lumi deosebite de a sa, cu ceva din solidaritatea și ușurința de a se reproduce la infinit a unor colonii de insecte. El imaginează atunci, cum se vede din două desene unde această scenă e reprezentată, un fel de târg monstru al Evreilor, apocaliptic, formidabil, în care mimica lor teatrală, în gesturi vii și expresive, e executată de sute de indivizi, dela cei mici până la hahami în vârstă, pe un câmp, ca în Bâlciul din Bacău — deasupra căruia soarele, cu ochi și sprâncene, așa cum îl desenează copiii, privește mirat și zâmbind (col. Toma Stelian).

Acestea sunt însă distracții fără consecință. Unde Grigorescu este inimitabil, este când studiază fiecare individ în parte, cap sau figură în picioare. El care, în unele tablouri mari, se mul-

---

[1]) Este poate util să reamintim cât de deosebiți erau maeștri pe care i-a copiat Grigorescu: Prud hon, cu marea pânză dela Luvru, La Justice et la Vengeance divines poursuivant le Crime; Rubens, cu un fragment de pe una din compozițiile din seria Mariei de Medicis (col. Lazăr Munteanu); Géricault, cu Ofițerul de Vânători călare (Muzeul Simu); Rembrandt, etc.

[2]) Cf. V. Cioflec, *op. cit.* Un bătrân Evreu, pl. 44.

ţumeşte cu o înfăţişare stereotipă, cu gesturi mereu aceleaşi, cu o faţă pe care se citea o voie bună convenţională, neadâncită, în timp ce punea tot accentul pe sentimentul idilic şi pe farmecul coloritului, prin care obţinea în mod sigur aprobarea publicului, în tablourile cu Evrei ajunge să pătrundă o fizionomie până în adâncuri, să pună atâta înţelegere în fiecare detaliu, să descopere până şi gândurile cele mai ascunse ale modelului, impulsiile lui, instinctele lui, naţionale şi individuale, încât desenele şi mai ales tablourile sale cu acest subiect îmi par printre operele remarcabile în arta europeană a sec. al XIX-lea, demne de a fi puse alături de portretele marilor naturalişti, ale unui Leibl, de pildă, sau chiar ale unui Courbet. Evreul cu gâsca este cel mai cunoscut dintre ele, tablou ce a făcut sensaţie, chiar şi la Paris, lucrare completă, magistrală, dar puţin obosită, din pricina insistenţei cu care a fost pictată. Ovreiul cu caftan, alte câteva capete, în care vieaţa pulsează cu o forţă invincibilă, sunt însă de o execuţie superioară, opere de calitatea unor anume stiluri în literatură, de care se poate spune că nimic nu li se mai poate adăoga şi nimic nu li se poate sustrage, fără a dăuna întregului, realizări desăvârşite, supreme, rare în arta marilor lui contemporani, absolut unice la noi.

Despre desene se poate afirma acelaş lucru. Cele mai bune nu-s însă în colecţia dela Câmpina, ci la câţiva particulari şi în colecţiile Muzeului Toma Stelian. Aici se găseşte acea figură din spate, sobră, monumentală, definitivă, din câteva trăsături de cărbune şi conté, la care spinarea masivă, ceafa groasă şi grasă, linia urechii, deasupra căreia apare cârlionţul tradiţional sunt aşa de adevărate şi de evocatoare, încât prin ele ni se sugerează chiar faţa, care nu se vede (fig. XXVI).

Un altul, tot aşa de puternic şi de adevărat, dar poate de o spiritualitate mai înaltă, mai rembrandescă — deşi numele acestea mari nu trebuesc pronunţate decât cu multă precauţie —văzut cu un ochiu de vizionar, ceea ce se întâmplă rar la Grigorescu, reprezintă un grup de Evrei, strânşi la un loc, dar luaţi din spate, consultându-se asupra cine ştie cărei «afaceri», în timp ce în umbră, mişună ca nişte larve ascunse alte figuri. Totul este obţinut cu pete largi de cărbune şi laviu, şi prin câteva accente puse cu vârful cărbunelui (fig. XXV).

Toate celelalte desene cu Evrei — unii sub formă de caricaturi severe [1]) — nu ating calitatea excepţională a acestor două opere

[1]) Unele din ele reproduse de V. Cioflec în lucrarea sa, altele de Al. Vlahuţă. Ştrul şi Evreul din Galiţia sunt reproduşi de acesta din urmă.

superbe, deşi Strul şi Evreul din Galiţia, prins oarecum în intimitate, sunt desene pe care s'ar mândri să le iscălească oricare alt contemporan apusean al lui Grigorescu [1]).

Studiile după persoane vii, sunt numeroase şi cele mai multe excelente. Unele au fost efectuate în Franţa, cum o arată costumul modelelor, altele la noi, în lumea ţăranilor, mai rar în cea a orăşenilor, atunci probabil în casa vreunui intim. Un prea frumos desen de pe o femeie văzută din spate, într'un capot lung, cu trenă, cum era moda către 1880, în cărbune cu accente de cretă şi de conté, a fost efectuat în vederea liniei graţioase a trupului. De altminteri, este de remarcat preferinţa lui Grigorescu pentru această atitudine, aici şi în nenumărate alte schiţe. Profilul pierdut al feţei, din care nu se mai vede decât curbura obrazului, lângă ureche; ceafa, cu punctul de plecare al părului, care atunci se purta ridicat în sus lăsând descoperită pielea satinată; cei câţiva zulufi creţi şi rebeli, la linia de naştere a părului; spatele, mijlocul mlădios, întreaga formă şerpuitoare, care se continuă cu trena rochiei, aveau ceva aşa de profund feminin şi de îmbătător, încât Grigorescu le prefera multor alte poze.

Un alt studiu interesant, care însă pare neterminat, reprezintă o femeie într'o poartă, noaptea, cu o lumânare în mână. Este încă una din acele nocturne, la care făceam aluzie în cele precedente. Cea mai valoroasă din toate, pentru ca să terminăm cu această categorie, este însă în colecţia Muzeului Toma Stelian. Intr'o cameră înaltă, probabil în Franţa, într'un pat cu polog, o persoană citeşte la lumina unei lumânări. Totul este sombru şi misterios, cu excepţia unui halo, în jurul luminii, şi al primului plan, unde se găsesc un copil şi o bătrână, lângă o altă lumânare (fig. XXVII). Bun desen, într'o compoziţie din cele mai reuşite, care uşor s'ar fi putut transforma într'un tablou, de sigur cea mai preţioasă dintre « nocturnele » lui Grigorescu, demnă de acele scene de interior pe care le-am văzut cu mare plăcere la expoziţia ultimă a pictorului. De altminteri, el pare să dateze dintr'una din călătoriile în Bretania, ca şi unele din aceste tablouri.

Ciobănaşi cu oile, ţărance în faţa porţii, un dogar la lucru, alţi ţărani, bărbaţi şi femei, din Moldova, studii de mişcare, după o fată care se apleacă, crochiuri pentru portrete, de multe ori lucrate numai în estompă, instantanee, prinse pe stradă sau în casă, cari-

---

[1]) Două bune studii: un târg cu mai mulţi Evrei şi un ovreiaş tânăr, perciunat şi perfect reprezentativ, se găseau în col. D-rului Olaru.

caturi în genul celor ale lui Traviès, din Franța — printre ele o femeie cu barbă — studii de vite, de câini ciobănești, iată ce mai cuprinde colecția Câmpinei. Printre cele pe care le-am denumit instantanee, câteva merită o atenție deosebită. Sunt crochiuri simple, dar cu acea siguranță și putere de expresivitate în ductul unei linii, ce modelează și definește fără umbre, de care am vorbit cu ocazia desenelor din 1877.

Sub una din figuri, cam voluminoasă și cu picioare subțiri, veridică fără intenții caricaturale, este scris numele lui Ghiță Grigorescu, fratele mai mare, pictor de icoane el însuși, în tinerețe, despre care se știe atât de puțin. Aspectul acesta, nițel ridicul, al unor oameni pântecoși, care mâncau bine și umblau puțin, (fig. XXVIII) cum erau mulți printre prietenii lui Grigorescu, revine adesea, uneori în scene cu mai multe persoane. Printre ele un fel de Voievodul Țiganilor, poate portretul actorului Șt. Julian, care triumfa atunci în acest rol. O alta dă impresia unei săli de Club. N'ar fi imposibil ca ea să fi fost executată la Clubul Tinerimii, unde artistul era membru, într'o zi când asista la jocul de cărți al celorlalți. O a treia, o sală de așteptare în străinătate (zic: străinătate din pricina proporțiilor și eleganței ei), cu mulți călători, moțăind pe scaune, este tot atât de plăcută ca și cele precedente. In sfârșit, mai trebuesc menționate o schiță reprezentând pe un pictor în fața chevaletului, în aer liber și o scenă romantică, fără prea mari calități de execuție, dar de un sentiment rar întâlnit la Grigorescu: doi călători, surprinși de o furtună, cărora le sboară veștmintele, într'o pădure întunecoasă, iarna (fig. XXIX).

Toate aceste desene sunt de format mic, de aceea le-am presupus rupte dintr'un album. Aceluiași grup mai aparțin și câteva desene de format mai mare [1]). Unele au subiecte din războiu și au fost menționate cu această ocazie, un Turc călare, de pildă. Altele au fost executate în Franța, în Bretania. Așa este o bătrână, cu bonet, pe gânduri, unul din acele modele simpatice, în jurul cărora Grigorescu a știut să evoce o atmosferă patriarhală, în câteva dintre cele mai pe drept celebre din tablourile sale. Un marinar în vârstă, cu beretul cu pompon, este și el un studiu serios de fizionomie.

Un grup de două persoane, una pictând (Grigorescu însuși?), alta privind, în picioare, alături, rapidă și sigură evocare în câteva linii energice de creion, ar face parte din « instantanee ».

---

[1]) Intreaga colecție dela Câmpina se compune din două sute de piese.

Un călăreţ, bând la botul calului şi dând mâna unei ţărance, la despărţire, este evident o notă de pe natură. Mai interesant însă şi mai enigmatic, destul de excepţional la Grigorescu, este un personaj rabelaisian (un Evreu?), truculent, fantastic, executat cu o vervă diabolică, înconjurat de vreo cinci copii şi încadrat de o fereastră, peste pervazul căreia îşi întinde unul din picioarele diforme (fig. XXX). Un subiect asemănător, cu un personaj care sigur nu este un Evreu, ne apare într'un alt desen, departe de a valora estetic tot atât ca această schiţă funambulescă. In acest din urmă caz am impresia că suntem în faţa unei şarje, spre a tachina pe vreun prieten. In cel dela Câmpina este însă vorba de altceva. In pete largi de laviu, acest Gambrinus, cu figură jovială şi cu ochi inteligenţi, primeşte la sânul lui copilaşii, ca una din acele figuri ale Renaşterii, duse în triumf de amoraşi. Exemplu excelent de compoziţie imaginată, fie şi într'un scop satiric, rară la Grigorescu, a cărui slăbiciune apărea tocmai când figura scene, pe care nu le avusese direct înaintea ochilor.

Desenele ce formează colecţia Institutului Sud-Est European şi a Muzeului Toma Stelian, păstrate împreună, la muzeu, sunt de un format mijlociu, aproximativ 0,25 × 0,35, câteva puţin mai mari, cam de 0,35 × 0,45. In general sunt de o calitate superioară celor examinate până acum, aparţinând Câmpinei. Chiar când este vorba de un studiu premergător, el este împins destul de departe, ia aerul unei idei definitive, la care, în cele din urmă, a rămas artistul. Şi aici, cele mai multe sunt note după natură, majoritatea lor — cu excepţia celor de care a fost vorba în cele precedente şi cu câteva sigur produse în străinătate — sunt din ţară, după toate aparenţele dintr'o perioadă care ar merge de pe la 1875 până la 1895. Le putem deci considera ca floarea operei grafice a lui Grigorescu, în deosebi cele care au natura ca sprijin şi punct de plecare. Celelalte, puţine la număr, prezintă slăbiciunile curente din compoziţiile ultime ale pictorului, acea indiferenţă pentru o formă anatomică exactă, care se traduce printr'o înfăţişare plată a figurilor, prin dispariţia aproape a volumelor membrelor inferioare sub fotă — când ni se înfăţişează o ţărancă, — în favoarea unei atitudini gentile, a unei înclinări plăcute a trupului, a unei poziţii mai graţioase. Ce este mai greu de explicat, este cum unele din studiile aşa de adevărate, de solide, de exacte, au putut totuşi lua uneori o înfăţişare aşa de banală şi de comună în tablou. Este regretabil că un parti-pris, în cazul cel mai favo-

rabil lui Grigorescu, sau, mai probabil, slăbiciunea memoriei sale vizuale, făcea ca crochiul să-şi piardă interesul şi valoarea, în momentul trecerii la stadiul definitiv.

Materia de care se serveşte în mai toate este cea pe care o prefera în deosebi: cărbunele, cu ceva cretă, câteodată, mai rar cu puţine accente de laviu, pentru mai multă coloare, pe hârtie nuanţată.

Cele spuse despre desenele azi la Muzeul Toma Stelian, a căror analiză constitue baza cercetărilor noastre aici expuse, se pot întinde şi asupra colecţiei d-rului G. Olaru [1]), care, în unele privinţe, întregeşte în chip fericit impresiile produse de primele. Când ocazia se va prezenta, la trecerea în revistă a acestora, vom adăuga descripţia unuia sau altuia dintre aceste desene sau a celor provenite din alte colecţii, înrudite ca subiect, după cum am făcut-o şi pentru cele care aparţineau fazei ce se termină cu 1870.

Intâlnim mai întâiu nuduri culcate, de femeie, unul, al Muzeului, cu o anatomie destul de aproximativă, contrastând astfel cu un alt nud de bărbat, în picioare, de o vigoare şi de o preciziune impresionante, (pentru care se pare că a pozat Andreescu), una din cele mai bune « anatomii » din toată opera maestrului (fig. XXXI); alte două, în col. Olaru. Interesant este că unul din ele, este lăsat în umbră, ca şi cum ar fi executat noaptea. Un amoraş sau un geniu, cu o torţă în mână, în stilul lui Prud'hon, se găseşte în col. Munteanu. Femei cosând lângă o fereastră, sunt o temă pe care Grigorescu a tratat-o destul de des. Ea apăruse şi printre schiţele Câmpinei. O regăsim aici, în mai multe variante, toate interesante. Personajul principal este când în dreapta compoziţiei, când în stânga ei, ambele la lumina zilei; în sfârşit, a treia oară, la lumina lămpii (fig. XXXII). Ultima din ele este nu numai cea mai reuşită din toate, dar remarcabilă prin felul în care este modelată figura şi evocată ambianţa intimă a unui iatac femenin, prin efecte de clar-obscur, unul din procedeele favorite ale artistului, făcut parcă să pună în valoare delicateţa firii sale, subtilitatea

---

[1]) Dr. G. Olaru şi d-l Adrian Maniu posedau o frumoasă colecţie de desene de ale maestrului, cam cincizeci de bucăţi, din toate perioadele, în toate tehnicele, variate ca subiect. Multe din ele sunt de proporţii mai mari decât cele la care ne-am referit până acum, atingând 0,60 × 0,50. Profit de această ocazie spre a mulţumi D-rului Olaru şi d-lui Adrian Maniu pentru bunăvoinţa ce au arătat permiţându-mi să le examinez colecţia. Mulţumirile mele mai trebuesc adresate şi d-lor Lazăr Munteanu, cunoscutul amator de artă, şi Jean Steriadi, directorul Muzeului Kalinderu. Azi colecţia Olaru-Maniu aparţine Băncii Naţionale. Cf. şi nota dela p. 52.

câtorva din mijloacele sale expresive. Tot ce purcede din tandreţă, dintr'un sentiment adânc, rezervat şi cu o nuanţă de platonism, graţia naturii ca şi graţia fiinţei umane, găsesc în Grigorescu un interpret superior. Pentru aceleaşi motivc, alături de această temă, frecventă în desen şi în tablouri, mai întâlnim o alta, nu mai puţin dragă, cea a femeei în rochie de casă, întoarsă cu spatele, dar aplecând puţin capul, aşa că lumina să-i alunece pe obraz şi să se oprească pe gâtul gol şi pe partea de sus a bustului. Uneori ea priveşte pe fereastră, alteori se uită în oglindă. Şi această temă e prezentă în colecţiile noastre.

Câteva alte desene sunt note în vederea prinderii cât mai exacte a unei mişcări, a unei atitudini, pe care Grigorescu dorea să o introducă într'una sau alta din pânzele sale. Aşa este gestu unei ţărance ce leagă snopi, luată, pentru mai multă exactitate, odată din faţă, altădată din spate; cel al unei fete strângând fânul, cu furca, în trei poziţii diferite, reluat a patra oară, mai elaborat, dar nu mai atrăgător, — poate fiindcă e mai puţin spontan, pe o foaie, singur; cel al Rodicăi, de care a mai fost vorba şi care, sub diverse forme, se găseşte de mai multe ori şi în col. Olaru (azi la Banca Naţională). (Fig. XXXIII).

Aceste desene şi multe altele dovedesc cât de scrupulos era artistul, înainte de a se hotărî la forma ultimă a tablourilor sale. Dacă în picturi vieaţa apare mai convenţională, mai diluată, uneori mai clorotică, aceasta nu provine din lipsa de studii pregătitoare, ci dintr'o inaptitudine a spiritului, care-i făcea grea imaginarea vreunei atitudini, sau chiar a simplei înfăţişări corecte a unui trup, departe de modelul dela care pornise. Marele Ingres nu era nici el scutit de această neplăcere. Fatalitatea face ca autorul Evreilor, al câtorva portrete magistrale, al capetelor de Turci dela Pinacoteca Cioflec, al câtorva studii de mocani şi de rucărence, în care pulsează o vieaţă năvalnică, să fie şi autorul atâtor figuri searbăde şi reci, de păstoriţe, de ciobani, de cărăuşi, de « Rodici », lucrate în atelier, fără prea mult raport cu realitatea; pe acestea numai coloritul le salvează.

Un Ţigan lăutar, cântând din vioară, este un tot atât de convingător exemplu despre aceasta. Luat de pe natură, el a păstrat vie căldura şi emoţia contactului cu vieaţa. O primă dată el e văzut întreg, în picioare, cu capul plecat peste instrumentul din care cântă, şi puţin în umbră. Atitudinea atât de naturală şi de veridică a corpului, cutele ce fac cioarecii şi cămaşa, sub care se ghiceşte trupul slab şi osos, faţa, pe care s'a oprit o dâră de lumină, totul

e simplu şi solid, sincer şi elocvent. Motivul acesta place maestrului, de aceea el îl reia, de data aceasta numai pentru partea de sus a bustului, pentru linia capului aplecat pe vioară, pentru privirea pierdută, pentru felul cum sunt prinse cu mâinile arcuşul şi vioara.

Dar nimic n'a interesat pe pictor mai mult ca tipul fetei de ţară, vrednică şi bărbată, pe care se sprijină toată gospodăria casei. Agilă, îndemânatecă, sănătoasă, rumenă şi robustă, cu toate zecile de ocupaţii zilnice, toate absorbante, ea n'a uitat că afară e primăvară, că aerul e cald şi parfumat de te îmbată, că seara cineva o aşteaptă în dosul casei, la portiţă. In câteva din cele mai bune schiţe ea ne apare sub diverse aspecte, nu impersonală, fantomă roză şi albă, ca în multe tablouri din perioada din urmă, ci femee în puterea cuvântului, cu braţe tari şi rotunde, cu forme pline, cu sânii pietroşi, ce se simt sub iie, cu şolduri şi coapse cărnoase, fiinţă reală şi nu arătare, fie ea chiar frumos colorată.

Aşa este o fată cu furca pe umăr şi o doniţă în mână, venind dela întorsul fânului, după natură şi nu închipuită, cum o dovedesc şi două crochiuri, la marginea hârtiei, unul pentru laba piciorului, celălalt pentru mâna ce ţine doniţa; ori, o alta, la fântână, cu braţele încrucişate, pierdută în gânduri, uitându-şi de ulciorul ce s'a umplut de mult; ori încă, o femeie de data aceasta, ceva mai în vârstă, dar încă tânără, în costum de iarnă, pe o laviţă, şi ea cu privirea în zare; din nou o fată, din spate, înclinând totuşi puţin capul, aşa încât linia siluetei să alunece armonios de-a-lungul obrazului, pe gât, să se încovoaie după relieful sânilor bombaţi şi să dispară în jos, de-a-lungul şoldului, mărginind o luminoasă apariţie de cariatidă.

Tot atât de reuşită ca evocare şi de precisă ca observaţie este şi o altă ţărancă, o mamă cu copilul în braţe, din dos, cu trupul înclinat pe un picior, cu acea linie în forma de S întors, a spatelui şi a taliei, care da atâta graţie madonelor franceze din secolul al XIV-lea, încât ele au fost imitate în toată Europa. O a patra sau a cincea, nu mai ştim, cu fusta prinsă în brâu, cu mânecile sumese până dinsus de cot, aplecată, ia apă dela o cişmea. Următoarea, din aceeaşi fericită serie, stă jos şi mestecă mămăliga, poate un studiu de care se va servi Grigorescu pentru unele scene de interior din Rucăr, ca şi o alta — aceasta executată ceva mai târziu, mai completă, mai îngrijită, mai « tablou », — tot jos, torcând la gura sobei şi privind pâlpâirea flacării, modelată, în chip paradoxal, din cretă, adică în alb, cu câteva trăsături de cărbune, în timp ce tot restul este întunecos, aproape

negru, cu excepţia focului (fig. XXXIV). Spirituală, având aerul că recită un compliment, este cea care, observată din faţă, cu gluga în spate, în timp ce baierile acestei glugi sunt petrecute peste piept, cu furca în brâu şi cu fusul în mâna dreaptă, pare gata de un drum mai lung, peste dealuri, căci după costum pare să fie din regiunea Muscelului, ca şi celelalte, adică văzând lumina între 1873—1875. Inceputul seriei, ca dată, l-ar face un desen din col. Olaru: o femeie şezând jos, turceşte, cu capul în profil, legată cu un tulpan, cu cămaşa căzută de pe umărul stâng şi lăsând să se vadă cea mai catifelată şi mai albă piele, o minune de evocare plastică. In creion, această lucrare e datată din 1870. Ea constitue deci unul din jaloanele sigure pentru datarea celorlalte sau, mai drept, pentru clasarea lor cronologică.

In sfârşit, tot dela noi, o fată care spală rufe, din spate şi ea. graţioasă şi în acelaşi timp naturală, fără exagerări şi afectaţie, fără urmă de poză sentimentală, cum, din contră, ar fi o ciobăniţă ţinând în braţe un miel, şi ea şi mielul corect desenaţi, dar având aerul că pozează pe scenă, într'o pastorală.

De câteva ori se poate spune cu siguranţă că desenul a fost executat în străinătate, după costum. Este cazul unei schiţe cu spălătorese, purtând pe cap nişte bonete, ca în unele provincii franceze. Chiar şi felul de a spăla rufa, bătând-o cu maiul, la malul apei, nu e românesc.

Bărbatul se întâlneşte mai rar, dar nu lipseşte cu totul. Un cioban, conducându-şi la vale turma, pare executat din memorie, In orice caz, el nu poate nici pe departe produce impresia pe care o simţeam la vederea desenelor mai sus menţionate. Cu mult superior, o lecţie magnifică de cum trebue manipulată creta, este desenul cu un subiect analog, în care tot un cioban, toamna, a pornit la vale cu întreaga sa turmă, sub un cer greu şi ameninţând a zăpadă. Desenul a fost început cu cărbune, ca de obiceiu, dar ceea ce-i dă valoarea şi individualitatea, este creta, pusă când în pete mici, prin sdrobire, când în pete mai mari, prin frecare, când în haşuri paralele ori ca nişte virgule. Turma, îndărătul ciobanului, este sugerată prin linii frânte, cu creta (fig. XXXV). Procedeul acesta sumar, care la descriere s'ar părea imperfect şi paradoxal, în realitate este extrem de evocator, numai pentrucă Grigorescu, cu un instinct indefectibil, simte cele mai mici nuanţe de valori cromatice şi ştie să le transpue cu precizie în alb şi negru. Altădată, poate din Moldova după costum, el este atras de mişcarea a doi flăcăi, la joc. Bun desen şi acesta, simplu, precis, conceput parcă spre a fi

introdus, mai târziu, într'un tablou, care însă n'a luat ființă (C-lung, colecție privată).

Când se reprezintă vreun flăcău sau un om mai în vârstă, el este totdeauna arătat la muncă, conducând carul prin drumurile desfundate și accidentate, sau plugul prin țarina cu pământ moale și lipicios, toamna, sub o lumină tristă, un cer apăsător, pe care se profilează ciorile, pasărea sinistră, nedespărțită de sărăcie, ca și câinele jigărit. Grigorescu, din fericire, nu-i totdeauna idilic. Astfel de desene, de un sentiment grav, sunt totuși mai puțin impresionante ca un altul: o înmormântare la sat, în laviu. In frunte cu praporul satului și cu preotul, cortegiul funebru constă dintr'o căruță, cu mortul, și din mai multe siluete, indistincte, încovoiate poate sub biciul ploaiei. Peste coșciug, tot în car, mama privește spre mort, cu un gest sguduitor de mater dolorosa, cu atât mai mișcător, cu cât el e mai simplu și ea mai inconștientă de ce se petrece în jurul ei. Bun desen, remarcabil din toate punctele de vedere.

Alte foi sunt pline de studii de animale: boul, evident, și vaca, când singuri, când perechi (col. Olaru), executați în urme groase de cărbune, de formă patrată, așa de potrivite ca să definească membrele noduroase, volumele tăiate ca de bardă, ale animalelor placide, greoaie, puternice, răbdătoare (fig. XXXVI). Această «tușă», care revine în desenele în creion și pare atât de nemerită aici, în fond nu se deosebește cu nimic de cea de care artistul se servește în uleiu. De aici poate și măestria cu care o practică în ambele cazuri, ca pe un element pe care-l poseda în perfecție. Alte schițe cuprind turme de gâște, capre, văzute în toate chipurile, oi, în picioare, odihnindu-se, din față, din profil, mai toate în creion, până și un măgar, cu samarul pe el, în creion și estompă. Mai toate par ceva mai vechi. In ultimul timp Grigorescu nu se mai oprește la astfel de amănunte, cu excepția boului, de forma și aspectul căruia se va interesa toată vieața. Iar pentru ca acest mediu rural să fie complet, două cuhnii, una dela noi, goală și săracă, alta din Franța, probabil din Bretagne. Lumina, atmosfera, în amândouă, excelente, model, mai ales ultima, de ce se poate obține ca poezie intimă, ca « Stimmung », cu câteva pete de cărbune și câteva lumini.

Nici lumea orașelor nu e absentă, văzută cu obiectivitate sau cu o nuanță de humor. Mai întâiu două desene, prețioase prin calitatea

lor, dar şi ca documentare, în care apar elevii lui Grigorescu, în atelier, desenând sau pictând. Sunt destul de numeroşi, deşi tradiţia era că el n'a dat lecţii. Ceea ce e mai surprinzător, mai toţi sunt oameni formaţi, unii cu bărbi respectabile. Simplicitatea cu care sunt schiţaţi, economia de mijloace exclud posibilitatea ca ele să fi fost văzute într'un atelier, atunci când Grigorescu era el însuşi elev, la Paris, de pildă. Ele datează de mai târziu şi nu se pot înţelege decât reprezentând pe elevii pictorului.

Un vânător culcat în iarbă, cu pipa în gură şi cu plosca alături, lângă puşcă şi celelalte scule vânătoreşti, conturat cu un creion gras şi aproape fără umbre, este o schiţă strălucită de mare autoritate. Partidele de vânătoare ale prietenilor se terminau adesea cu câte un chef, la Ferăstrău sau aiurea. Grigorescu n'a uitat să le noteze, uneori cu toată seriozitatea, ca o amintire plăcută, alteori, tot ca amintire, dar pe un ton burlesc, cum este cheful cu lăutari, pe care, sub numele de Visul beţivului, l-a reprodus Al. Vlahuţă [1]). Cel serios, dacă ne putem exprima astfel, este inspirat mai de grabă de sfârşitul petrecerii sau chiar de efectele ei: doi prieteni, care s'ar putea să fie Grigorescu şi Delavrancea, sunt culcaţi în acelaşi pat, îmbrăcaţi, ca să se întremeze. Jos stă scris: Suvenir de Ferăstrău. Şi aceasta o splendidă realizare, ieşită din numai câteva pete de cărbune, întărite, la conturare, de urme de conté (fig. XXXVIII).

Nu lipsesc nici portretele, în toate fazele, dela cel abia schiţat, în linii delicate şi vaporoase, poate numai cu estompa, aşa încât figura apare ca o viziune, până la cel definitiv, desăvârşit în simplicitatea lui extremă şi în ce priveşte asemănarea, şi în ce priveşte evocarea psihologiei. Din prima categorie face parte o lucrare pe care am semnalat-o, una din cele pe care le-am considerat ca puncte de reper, din 1894, portretul Mariei Donciu. Celei de a doua categorie aparţin patru alte preparaţii de portrete, printre cele mai frumoase ale artistului. Una este evident mai veche, poate ceva după 1870, când este datată «Floarea între flori», cu care are sigur legături. Reprezintă pe o prietenă a pictorului [2]), în creion şi estompă, operă duioasă, făcută cu inima şi capabilă să vorbească inimei. Ricard, marele portretist francez, unul din cei mai

[1]) Al. Vlahuţă, *op. cit.*, p. 160.
[2]) Col. Dr. G. Olaru.

apreciați interpreți ai femeii, n'ar fi putut pune mai multă emoție sinceră, crea o mai evidentă zonă de mister în jurul feței tinere și palide. Și citez numele lui Ricard, fiindcă există ceva asemănare între maniera lui și cea a lui Grigorescu, din acest portret, deși compatriotul nostru vorbind de camaradul său francez, e drept într'o chestie cu totul de altă natură, nu pare să-l aprecieze prea mult [1]).

Cel de al doilea s'ar putea și el data oarecum, după moda pălăriei, cam din 1890. Este chipul unei tinere doamne, în mărime aproape naturală, o figură naivă, întrebătoare, puțin cam copilărească, cu ochi vii, cu un nas cărnos și buzele întredeschise, cu «bretonul» căzându-i pe frunte, până la sprâncene, și cu o pălărie mică, neagră, poate de doliu, pusă cam pe ceafă. Este un frumos desen în cărbune, mai mult în umbre, cu puținele lumini (pe linia nasului, pe buze, pe umerii obrazului și sub bărbie) obținute cu guma de șters. Ceva sperios și îndărătnic, de copil sălbatec, neobișnuit cu lumea, e întipărit pe figură. Păcat numai că e cam prea migălit.

Al treilea, din cea mai bună perioadă ca realizare, este superior tuturor și capabil să mulțumească pe cel mai sever amator. In câteva trăsături hotărîte și largi, cu prea puține umbre, Grigorescu a făcut să răsară înaintea noastră cel mai viu cap de femeie sglobie, cu ochi jucăuși și ironici, cu o gură fragedă, zâmbitoare, cu un oval plinuț, nu frumoasă, dar mai mult decât frumoasă (fig. XXXVII).

Toate aceste opere, cu excepția celei din colecția Olaru, sunt astăzi la Muzeul Toma Stelian. In colecția Lazăr Munteanu există alte două portrete, nu numai de o calitate egală, dar poate superioară, în orice caz importante prin persoanele ce reprezintă. Unul din desene este propria imagine a lui Grigorescu, din 1874, executată la Roma (fig. XXI). L-am amintit în treacăt cu ocazia enumerării bucăților sigur datate, care pot servi ca puncte de reper pentru celelalte. E un desen în creion, voluntar și drastic, în care pictorul apare în toată puterea bărbăției. Are 36 de ani, un foc în ochii negri, un dor de vieață năpraznic. Căci bătrânul blajin dela sfârșitul vieții, fusese ca bărbat un om hotărît, dârz dacă nu agresiv, cu simțuri exigente, care a cunoscut pasiunea, care n'a disprețuit dragostea și care a căutat-o chiar, adesea. Capitolul legăturilor sale, mai lung decât se crede și plin de surprize, dacă s'ar

---

[1]) Al. Vlahuță, *op. cit.*, p. 181.

cunoaşte, ar ajuta să se explice şi să se poată data multe din operele sale cele mai fericite.

Celălalt e un portret de femeie, puţin de profil, cu capul întors spre privitor, luată până la genunchi. Şi, ca operă a maturităţii, definitivă. Cărbune, ca atâtea din cele mai frumoase desene de Grigorescu. O necunoscută, poate d-na Dona, sora d-nei Ureche, în orice caz o persoană din intimitatea artistului, al cărui interes pentru model se ceteşte în fiecare linie.

Tot atât de simple, dar nu ieşite dintr'o ţâşnire, ca acestea, parcă prea dulci şi făcute să placă tuturor, sunt două alte desene, unul, un cap de fată culcată, cu ochii pierduţi în aşteptarea cine ştie cărui Făt-Frumos, studiu pentru A lene, celălalt un cap de ţigăncuşă [1]), impecabilă ca execuţie, însă cam prea « drăguţă ».

Dintre vederile din natură sau peisajele cu sau fără figuri, câteva sunt deosebit de reuşite. Le vom examina aici, împreună cu cele pe care le considerăm ca un fel de încoronare a operei grafice a lui Grigorescu. Una este fântâna Meşterului Manole din Curtea de Argeş, cărbune, laviu şi cretă. In stânga se găsesc mai multe figuri, nelămurite, dar sugestive, după cum întâlnim adesea la Grigorescu, într'o atmosferă plină de poezia serii. La privirea unei astfel de lucrări, devenim oarecum colaboratorii artistului, căci fantezia noastră, solicitată de ce vedem, prinde aripi, dă corp şi suflet fiinţelor abia schiţate. Ceva mai multă preciziune şi am deveni, deodată, mai leneşi, mai pasivi; o singură greşală evidentă, o valoare nerespectată, un contur deformat şi ne-ar interesa mai puţin, tot farmecul s'ar pierde.

Mai amuzant, ca mai pitoresc, este desenul reprezentând o laie de Ţigani, urmată de căruţele ursarilor, de tradiţionalul urs, trecând prin mijlocul unui sat sărac (fig. XXXIX). Şi acesta în cărbune şi cretă. Decorul ce-i serveşte de fond: un şopron pe care stă cocoţată o barză, gardul de nuiele, o poartă într'un peş, câteva coperişuri de stuf, abia ridicându-se peste gard, a servit şi pentru Ocol de vite [2]). Pe de altă parte, şiruri de căruţe, cu boi ce se opintesc în făgaşele drumurilor, de parcă auzim scârţâitul osiilor, am mai întâlnit în opera lui Grigorescu de mai multe ori. Aici, în acest desen, mai aproape de natură decât oricare tablou în uleiu, poate chiar o amintire directă şi imediată a unei astfel de scene, trebue căutată ori-

---

[1]) Al. Vlahuţă, *op. cit.*, p. 14 şi 216.

[2]) V. Cioflec, *op. cit.*, pl. 74.

ginea acestor pânze. Şi aici, acelaşi talent mare de a evoca prin câteva linii şi pete juste, supunându-se strict perspectivei, mulţimea ce mişună, amestecul de oameni şi animale, cu un urs şi un câine înfometat, pe primul plan.

Ar trebui, cred, să mai adăugăm la această listă sumară două desene remarcabile prin calitatea lor, din fosta col. Olaru: un peizaj, parcă neterminat, în largi trăsături de cărbune şi cretă, reprezentând curtea unui castel francez, cu o clădire masivă, în stânga, şi o perdea de arbori seculari, în dreapta, amintire nostalgică a cine ştie cărei excursii plăcute; o vedere de sat, dela noi, numai coperişuri de stuf şi garduri rupte de nuiele, poate o vedere din Moldova. Două berze şi un coperiş, găini şi porci pe primul plan, completează acest decor de primitivitate, dacă nu de mizerie. Câţiva ţărani, în picioarele goale, formează un grup în stânga, intimidat de prezenţa pictorului şi mirat de interesul ce el pare să poarte satului lor.

Inainte de a încheia acest studiu şi a trage câteva concluzii, se cuvine să aruncăm o privire asupra unui alt gen de lucrări grafice, la limita între desen şi pictură, asupra acuarelelor. Ele nu-s numeroase, mai ales comparate cu desenele. Sunt şi mai inegale cu acestea, sau, mai drept vorbind, inegalitatea lor ne izbeşte mai neplăcut. Printre desene întâlneam atâtea bune, încât prezenţa unuia sau altuia, mai puţin reuşite, nu se observa. Acuarelele fiind puţine, deosebirea dela una la alta nu poate trece nebăgată în seamă. Cele bune, din care două sau trei sunt de-a-dreptul excelente, au subiecte altele decât din lumea satelor. Ori de câte ori Grigorescu, în acuarelă, se opreşte la o astfel de temă (cu puţine excepţii, asupra cărora voiu reveni) se crede obligat să corecteze ceea ce vede, să înnobileze, să idealizeze. Ceva din stilul unor Italieni contemporani, şi ei amatori de « contadine », de o frumuseţe banală, pieptănate şi pomădate, cu execuţia linsă, prea corectă, de o regularitate plicticoasă, se regăseşte şi în acuarelele lui Grigorescu. Exemplul cel mai convingător este la Muzeul Kalinderu, într'o lucrare destul de importantă, cam $0{,}60 \times 0{,}25$, poate comandată (nu de d-rul Kalinderu, în orice caz), ceea ce ar aduce oarecare circumstanţe atenuante la judecarea lui Grigorescu. Singura parte bună, liber tratată [1]), cu acea pensulă agilă, pe care o

[1]) Cam acelaşi lucru s'ar putea spune despre studi l reprodus de Vlahuţă p. 245, pe care nu l-am văzut în original.

avea artistul, este salba dela gât. Nu este oare curios să constatăm că «specificul național», așa cum îl înțelege publicul obicinuit și chiar o seamă de critici care vorbesc de acest subiect fără să-l fi adâncit și precizat, n'a adus noroc lui Grigorescu; că ceea ce încânta pe burghezii și pe «intelectualii» care își închipuiau că-l înțeleg, burghezi și intelectuali pe care el a avut slăbiciunea să-i ia în serios, este partea cea mai discutabilă și mai pieritoare a operei sale; că acest cu adevărat cel mai de seamă reprezentant al artei noastre, dacă îl judecăm nu numai ca pictor, ci ca artist ce se exprimă prin linie, prin pata de coloare și prin raporturi de valori, servește, cu voie său fără voie, « specificul național » dar altfel decât crede lumea: prin calitatea operei sale, printr'un anumit fel de exprimare și de tratare, prin poezia firii sale, care este și firea noastră, dar prea puțin prin subiecte.

Excepția de care vorbeam mai sus o constitue un bust de țărancă, la Muzeul Toma Stelian (donația Plotina Niculescu-Stelian), în acuarelă, cu puține pete de guașă (fig. XL). Fata tânără, tip de țărancă sănătoasă și voinică, cu privirea îndrăzneață sub basmaua ce-i acoperă capul, grațios aplecat într'o parte, în iie, cu mai multe rânduri de mărgele la gât, n'avea nevoie de o « flatare », de o înfrumusețare a trăsăturilor, pentru ca să deștepte interesul. Portret veridic, cu o îndrăsneală în tratare, cu un rafinament în execuție, cu o înțelegere atât de deplină de rostul unei acuarele, încât cu greu s'ar putea merge mai departe în acest gen. Studiul în acuarelă (Vlahuță, p. 141) pare tot așa de sincer și de onest pictat. Ar intra în aceeași categorie, inferioară însă, o altă acuarelă de mai mici dimensiuni, care ar ținea un loc de mijloc între portretul « aranjat » al țărancei dela Muzeul Kalinderu, și cel dela Muzeul Toma Stelian. Ea aparține d-nei Elena Davilla Perticari [1]) și e datată 1880. Figura, lucrată cu oarecare insistență, e mai puțin liber tratată decât restul, unde hârtia gălbuie constitue cheia, în jurul căreia sunt acordate celelalte tonuri. De altfel, era de asșteptat ca Grigorescu să poată produce opere de această clasă. Laviurile sale, e adevărat nu prea numeroase, ne dovediseră de ce este în stare să creeze, atunci când se servește de pensula cu tuș, căci în fond acuarela nu-i decât un laviu colorat. Suavitatea tonurilor deschise, armonizarea lor, jocul lor printre petele albe de hârtie,

---

[1]) D-na Perticari, care a donat cea mai mare parte din importanta sa colecție Muzeului Toma Stelian, și-a rezervat o mică parte din ea, printre care această plăcută acuarelă.

transparenţa lor, gustul cu care sunt aşezate sunt o încântare pentru ochi. Aceleiaşi clase, într'un sentiment mai dramatic, evident, cu ceva brusc, care e al subiectului, în tonalităţi mai închise, aparţine o acuarelă reprezentând un popas de care, pe o câmpie, cu mai mulţi cai şi cărăuşi pe primul plan (Muzeul Kalinderu). S'ar putea să fie o scenă din războiu, ca şi o alta, neterminată, reprezentând câţiva prizonieri turci (Muzeul Kalinderu), interesantă pentru că ne uşurează cunoaşterea procedeului lui Grigorescu când executa o acuarelă şi, în plus, putând fi datată cu certitudine.

Două altele (una în col. Lazăr Munteanu, alta la Muzeul Toma Stelian, donaţia Elena Davilla-Perticari) par să fie amintiri dela balurile costumate, care nu erau rare în buna societate bucureşteană înainte de 1900. Prima, reprezintă un bărbat, din spate, în costum albastru deschis şi alb, din epoca lui Henri III, cea de a doua un personaj de comedie italiană sau un clown. Bune amândouă, interesante prin colorit.

Femeia în roşu (col. Dr. I. Cantacuzino) şi o curte în Bretania (col. Lazăr Munteanu) ar putea fi semnate de cei mai mari acuarelişti francezi ai secolului al XIX-lea, prima, demnă de un Chassériau, cea de a doua de un Jongkind[1]). Ambele sunt evident după natură, în momente de inspiraţie fericită, când mâna nu cunoaşte obstacole, alegând tonul potrivit, punând pata justă, de-a-dreptul, sigur, « fără ca artistul să se gândească », cum îşi închipuia Grigorescu că i-au ieşit cele mai bune lucrări. Din el, fără voia lui, vorbeau atunci temperamentul, înclinarea spre o dulce reverie, talentul lui de executant fără greş, ochiul pătrunzător şi exercitat în alegerea tonurilor, simţul de armonie şi echilibru.

Femeia în roşu, din profil, în picioare, ţine o mână pe spatele unui scaun, iar în cealaltă o carte în care citeşte (fig. XLI). Pe cap, o pălărie mică, cum erau cele de pe la 1880. Rochia grea, de catifea, nu o avantajează, dar o drapează aşa de natural, face aşa de bine în compoziţie, prin tonul care cântă, prin apele stofei. Pe faţa, care se profilează pe un zid, se lasă umbre uşoare, iar gura, puţin proiectată înainte, în efortul atenţiei, îi dă un aer delicios de copil paraponisit. E greu să ştim pe cine reprezintă. N'ar fi imposibil să fie vorba de d-na Ureche sau de sora ei, d-na Dona.

---

[1]) N'am putut vedea nici Cerchezul, din col. D-nei Fălcoianu, nici Evreul galiţian, ambele reproduse de V. Cioflec în studiul său. Ele par demne de a figura printre cele mai bune opere semnate de Grigorescu.

Curtea din Bretania este de o calitate încă şi mai rară, unul din lucrurile cele mai inspirate, în simplicitatea lui, din toată opera desenată a lui Grigorescu. In pete mari, care fac să apară în faţa noastră un zid, o poartă sau un copac, dintr'o singură trăsătură, se reprezintă o casă de ţară, compusă din mai multe corpuri, care se leagă între ele în unghiuri, cu scări şi foişoare exterioare, cu câteva figuri, care mai mult se ghicesc decât se văd. Nimic nu poate fi mai pur, mai despuiat de orice amănunt inutil, mai transparent în umbre, mai adevărat, dar în acelaşi timp nimic nu poate fi mai mişcător decât această evocare, cu aşa de puţină materie, a unei amintiri de pe pământul Bretaniei, atât de scump compatriotului nostru.

* * *

> « Dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben, nicht das so genannte Poetische, das Imaginative, zu verwirklichen».
> *Goethe:* Dichtung und Wahrheit.

Care este concluzia cu care părăsim studiul operei de desenator a lui Grigorescu? Mai întâiu o mare satisfacţie estetică, apoi, de ce să n'o spunem, bucuria că ea este ieşită din mâinile unui Român. Ne-au trecut pe dinaintea ochilor sute de bucăţi de tot felul, în toate tehnicele posibile, mărturie evidentă a unui talent superior, a unuia din acele daruri regale, cu care natura este în genere atât de avară. Abundenţă, deci muncă încordată şi perseverentă — deşi nu ni s'a păstrat decât o parte din producţia artistului, — varietate de inspiraţie, înţelegere superioară a ce este şi cum trebue să apară un desen, un sentiment poetic, de o rară calitate, îndemânare practică desăvârşită, nimic nu lipseşte. Ne găsim în faţa unei personalităţi de primul ordin, care ar putea sta alături, pe acest teren, de oricine, oriunde. In subiecte pe care le simte, adică cele ce convin firii sale, nimeni nu întrece pe Grigorescu; iar în acele notări zilnice, ce constitue arhiva documentară a unui pictor realist, acest înamorat de natură, de mediul rustic în mijlocul căruia fusese născut şi-i plăcea să trăiască, de fiinţele cu care putea veni în contact în acel mediu, el este egalul celor mai cunoscuţi contemporani. Ne plăcea să credem, în tinereţea noastră, după afirmaţiile câtorva biografi entuziaşti, dar poate nu destul de informaţi, că Grigorescu a fost unul din cei mai mari pictori ai vremii sale. Era oarecare exagerare în această

clasificare prietenească. In schimb, putem s'o spunem astăzi, el ocupă sigur acest loc de onoare printre desenatori. Nimeni dintre cei interesați de această categorie de opere de artă, ce nu se impun atenției privitorilor cu forța puțin indiscretă a picturii, ci care trebuesc căutate anume prin muzee și prin cartoanele colecționarilor, care, mai ales, nu spun secretul lor decât celor ce le iubesc, nu va fi de altă părere. Opera grafică a lui Grigorescu se ridică așa de sus, încât ea poate constitui un obiect de mândrie națională.

Ce-i lipsește atunci acestui adevărat maestru, în înțelesul înalt al cuvântului, ca să egaleze pe puținii aleși, stelele de prima mărime, cu care se onorează artele desenului? De sigur nu talentul, îndemânarea practică, nici gustul — deși asupra acestui capitol ar fi de făcut o ușoară rezervă — nici putința de a aprecia, poate intuitiv, tot ce farmecă ochiul într'o lucrare în alb și negru. De ce Delacroix, care din punctul de vedere al desenului pur, al putinței de a se realiza prin linie, prin pete de umbră de diverse valori, de a pune un semn grafic de o formă anumită, exact la locul unde se cuvine, sau chiar de a schița un peisaj, nu-i e superior și totuși, ne exaltă, ne transportă în alte sfere, unde mulțumirea senzuală, de esență fizică, a ochiului, se împreună cu acea, mai îmbătătoare, mai excitantă, a spiritului? Explicarea este că Delacroix posedă imaginație, adică putere de invenție, tocmai ceea ce Baudelaire numea la un artist «la reine des facultés». Tot ce artistul francez atinge cu creionul, fie numai un simplu studiu de draperie — și mă opresc într'adins la acest exemplu concret, în aparență neînsemnat, — este expresia spiritului său ales și conceput în funcție de proiectele grandioase ce-l stăpâneau cu tiranie, ca un fragment al lor, proiecte, unele răsărite spontan, altele sugerate de lectura cine știe cărui mare poet. Operația creației, țâșnită din proprie fantezie sau la o impulsie venită din afară, era apoi sprijinită de cultura solidă și multilaterală a artistului, ajutată de amintirea capodoperelor ce aprofundase, atât din domeniul literaturii universale, cât și din cel al artei universale, de inteligența sa prodigioasă, unică, atotcuprinzătoare, curioasă, pregătită să înțeleagă orice și atrasă mai presus de toate de ceea ce era nobil și mare, cum reiese din lectura celor cinci volume de *Journal* și din corespondența lui Delacroix.

Atunci ne explicăm de ce Grigorescu, cu tot darul său incontestabil și mâna sa măiastră nu se poate ridica până la acele culmi sublime, unde aerul e nerespirabil pentru muritorii obișnuiți,

dar unde « seniorul » D e l a c r o i x se simte în largul său, împreună cu puțini alții. Cultura lui G r i g o r e s c u aproape inexistentă, preocupările sale zilnice mai « terre-à-terre », prieteniile sale cu oameni distinși, ce e drept, ca Vlahuță, Delavrancea și alții, dar departe de a egala pe cei pe care îi întâlnea și cu care schimba idei D e l a c r o i x, temperamentul său, insuficiența formației sale profesionale din alt punct de vedere decât cel al meșteșugului, o timiditate, naturală poate, o frică de subiectele mari și o aplicare spre realitatea imediată făceau din el un desenator strălucit dar în concret, în genul mai de grabă al lui M e n z e l (acela fără sentimentul poetic și puritatea de execuție a lui G r i g o r e s c u, însă înclinat mai mult spre o virtuozitate, pe care compatriotul nostru n'a vrut sau n'a putut s'o atingă), decât chiar al lui C o r o t, cu care totuși, în pictură are destulă asemănare. Când G r i g o r e s c u urmează natura, este totdeauna excelent. Unde însă copierea vieții nu mai ajunge, unde e nevoie de o imaginație de poet sau de dramaturg, de o evadare în domeniul nobilelor ficțiuni, spre arta din care ies compozițiile vaste, cu multe personaje, și scenele sguduitoare, G r i g o r e s c u este vizibil stânjenit. Chiar în opere fără pretenție, cum ar fi Rodica dela Banca Națională, sau scenele dela țară, cu aspirații spre decorație murală, puterile îl părăsesc, își pierde respirația și avântul, devine nesigur, banal, dulceag chiar, ne decepționează cu atât mai profund, cu cât este el. Vina, în definitiv, poate nu e atât a lui, cât a împrejurărilor în care și-a dus vieața, a mediului modest din care s'a ridicat și în mijlocul căruia și-a petrecut epoca de formație, în fond, a fatalității, pe care mai mult sau mai puțin conștient, o simțim mulți dintre noi apăsându-ne.

Sensibilitatea lui G r i g o r e s c u, incontestabilă, face din el un om greu de clasat. Cărei categorii de artiști, cărei școale poate aparține oare acest maestru, în care ecourile picturii dela Barbizon, un fel delicat de a reacționa în fața motivului din natură, mai ales din lumea rustică, à la C o r o t, se împreunau cu oarecare admirație pentru impresioniști (admirație nerațională), cu procedee de execuție încercate și solide, dela C o u r b e t, spre a produce un chip incontestabil românesc, de a-și înțelege menirea? Desenele sale, poate mai mult decât pictura, ne ajută să aducem oarecare lumină în această complicată chestie și să surprindem oarecum tendințele și pornirile la care se supune artistul în momentul creației. Analizându-le cu atenție, dându-ne seama de procedeele și de mersul metodei sale de lucru, vom pătrunde mai adânc în descifrarea acestui suflet excepțional.

Incepe printr'un fel de a desena, care nu e numai al lui, ci al multora, care nu pare să aibă alt scop, decât cel de a reda cât mai fidel asemănarea într'un portret, realitatea obiectivă în oricare alt motiv. Cum va ajunge la acest rezultat, este pentru el un lucru aproape indiferent atunci. De aici, aspectul migălit al desenelor, umbrele moi şi pufoase ce acoperă totul, liniile fără expresie, înnecate unele în altele, care caracterizează puţinele figuri din acea vreme, conturele nesigure, în care Grigorescu căuta, cu timiditate, să circumscrie forma umană. Daumier, Delacroix însuşi, nu rare ori se servesc de un procedeu, care la prima vedere s'ar părea asemănător, chiar în cele mai bune lucrări ale lor. Dar în timp ce ei pornesc dela constatarea, formulată odată de Delacroix, «că subiectele cu mişcare reclamă nu linii netede, ci flotante şi înnecate» şi ne dau astfel schiţe, în care se ascund freamătul şi palpitarea vieţii, aşa cum Grigorescu va proceda uneori, mai târziu, în timpul războiului din 1877 şi după această dată, în perioada dela început acest procedeu este efectul unei timidităţi vizibile. Ezitările, revenirile, conturele ce constau din patru sau cinci linii, mai mult sau mai puţin suprapuse, pornesc nu dintr'un exces de pasiune, din avântul impetuos al inspiraţiei, când mâna caută cu înfrigurare forma, ci din nesiguranţa şi nestăpânirea de sine a autorului.

Acest fel de a desena, impersonal şi antipatic, când e vorba de Grigorescu, va dispărea curând. In scurtă vreme acesta va ajunge la un stil, care e al său, în care i se regăsesc toate însuşirile reale şi care va merge ameliorându-se până ce, încă din 1877, va fi în stare cu el să dea naştere la câteva din cele mai înalte opere din cariera sa. Lipsurile, pe care le-am semnalat în cele precedente, nu puteau rămânea multă vreme ascunse unui artist atât de simţitor şi de conştient, cum era el. Se hotărăşte să se corijeze şi ştie ce trebue să facă pentru aceasta. Fără să stea mult la gânduri, sacrifică ceea ce putea plăcea şi ceea ce de sigur plăcea unora din cei din jurul său, «anvelopa», cum e numită în termen de atelier, din jurul figurilor, provenită din distribuirea petelor de umbră de care vorbeam mai sus, un fel de clar-obscur monoton şi cam prea sentimental, şi excesul de trăsături.

Prima inovaţie îndrăsneaţă o constatăm în portretul călugărului dela Căldăruşani, la care figura este încă acoperită de umbre şi nu destul de individualizată, dar în care trupul a primit, unde se cere, o linie energică, variată în mersul ei, care subliniază, accentuându-le, formele. Era ceva, dar nu destul. Desenul nu avea încă

nici prestanță, nici fizionomie proprie, ca desen. Şi pe acesta l-ar fi putut desena unul sau doi dintre pictorii dela noi, un Sava Henţia de pildă. Era nevoie de o transformare mai radicală, până ce adevăratul Grigorescu să iasă la lumină. Transformarea nu se putea obține decât cu prețul unor sacrificii mai substanțiale, în primul rând printr'o simplificare curajoasă, ieșită din renunțarea nu numai la trăsăturile inutile, dar chiar la cele care, având o utilitate redusă, nu erau indispensabile în exprimarea caracterului unei figuri, al unui grup de figuri sau al unui colț de natură. Ele îngreuiau o lucrare. Pentru a şti ce trebue sacrificat şi ce reținut, instinctul şi inteligența lui Grigorescu l-au servit de minune. Astfel el ajunge la opere despuiate de toate inutilitățile, purificate oarecum, în care nu s'au păstrat decât liniile decisive. Făcând să dispară fioriturile şi ariile de bravură, adoptând procedee cu totul lipsite de minuțiozitate, Grigorescu ajunge la un desen mândru, de o nobilă sobrietate. In loc să slăbească efectul unei compoziții sau chiar cel al unei simple note, diluând claritatea şi forța viziunii sale sub ploaia de amănunte, ca în trecut şi ca mai toți contemporanii săi români, el ne oferă un extract al realității, o chintesență elocventă a ei.

Ceea ce-l preocupă, de pe la 1870 înainte, este mişcarea şi coloarea, adică, lucrul cel mai greu de redat prin linii rigide, prin conture dure şi fixe. El se considera atunci obligat să intervină, să corijeze ceea ce nu-i părea destul de expresiv, să forțeze oarecum natura, să completeze cu dela el, ceea ce realitatea nu-i oferise decât redus, diminuat. Formele, într'un fel de echilibru nestabil, din pricina mişcării celor ce participă la diversele scene, vibrează şi palpită. Pentru a sugera schimbările continue de poziție, de siluetă, nimic nu-i pare mai eficace decât linia dublă şi triplă —procedeul prin care Grigorescu întâlneşte pe Daumier şi Delacroix, în sensul în care vorbeam mai sus — ori linia întreruptă, acolo unde e locul luminilor, linie care, suspendânsu-şi volutele, şerpuind, mergând în zig-zag, când ca un fir subțire şi delicat, când apăsată, consistentă, groasă, pare capabilă să conțină în cursul ei multe alte linii, fiecare din ele delimitând o atitudine în spațiu.

Punctul de plecare al lui Grigorescu este realist. Formula în care am putea să-l închidem ar fi următoarea: un naturalist din convingere şi ca urmare a simțurilor sale sănătoase, dublat de un idealist din înclinație. Un sentiment tandru, cu ceva femenin îl împinge pe această cale, sentiment de mare folos, atunci când

e asociat cu bun gust, dar care-l împinge pe căi greşite, când bunul gust îl părăseşte şi anume, în momentul în care Grigorescu, din nefericire, simte nevoia de a fi de acord cu cei de care depinde, material vorbind. In genere și în momentele sale bune, deşi pornind dela realitatea văzută, în drum el se încălzeşte sub impresia unui amănunt interesant și, fără să-și uite de ce are în față, este dus de temperamentul său într'o regiune mai înaltă, în care elementele dela care pornise capătă o putere nouă, o forță de vieață nebănuită. Cu intuiția, el completează atunci, îndreaptă ceea ce nu-i pare destul de evident, suduie şi forțează natura, crează cu propriile-i puteri ceea ce în vieață nu i se prezentase decât parcă voalat și sub aspecte imperfecte.

Este el mai puțin adevărat pentru aceasta? Nicidecum. Ne gândim mai ales la acele desene, în care mari mulțimi, reduse la câteva linii şi la câteva pete, plasate însă cu o cunoaştere nu se poate mai precisă a rezultatelor fiecărui efect de cărbune sau de cretă, forfotesc şi mişună în fața noastră, trăesc vieața lor reală, chiar dacă privirea rămâne oarecum nedumerită în fața felului cum sunt sugerate. Din ceea ce exista, el a scos cu intuiția ceva cu mult mai elocvent, care se impune cu mai multă evidență spiritului decât ceea ce apărea simțurilor noastre. Un fel de colaborare s'a stabilit între natură şi artist, din care opera de artă iese mai strălucitoare, mai vie, poate mai adevărată. Ce era ascuns, aproape misterios în lumea înconjurătoare, în acțiunile cele mai obişnuite, în dramele vieții, Grigorescu nu numai că l-a simțit, dar l-a făcut evident şi pentru ceilalți. Este sensul în care el apare ca un creator, ca făuritor de forme şi de imagini, care, deşi idealizate strict vorbind, nu numai că n'au pierdut contactul cu natura dar, printr'o selecționare subtilă, au păstrat dela ea ce era mai parfumat și mai rar, cu adevărat esențial. Iar dacă la acest rezultat s'a ajuns prin opere, în care talentul de executant s'a manifestat în toată puterea lui miraculoasă, așa cum nu se mai întâmplase nici în vremea lui, nici de atunci încoace, Grigorescu merită să fie considerat ca cel mai strălucit desenator pe care l-a cunoscut arta noastră.

CONTEMPORANII LUI GRIGORESCU

Cu fiecare an ce trece descoperim, din fericire, noui opere de Andreescu (1850—1882), incontestabil cel mai de seamă contemporan al lui Grigorescu, singurul în măsură să i se poată opune cu dreptate. Dar, dacă producția sa pictată s'a îmbogățit așa de surprinzător în ultimii ani, adăogându-i-se uneori lucrări ce pot sta alături de cele mai bune ce se cunoșteau în trecut, producția sa grafică, — desenele, — a rămas tot așa de neînsemnată, ca număr de bucăți și ca valoare artistică. Creionul și penița nu satisfăceau destul ochiul acestui atât de rafinat colorist, pentru care, ca și pentru Impresioniști, emulii săi, ce conta într'un tablou nu era nici caligrafia liniilor, nici raportul între ele al maselor și al volumelor, în abstract, ca figuri geometrice așa zicând, ci plăcerea rezultată din nemerita dispoziție a valorilor și din cea a tonurilor, unele față de celelalte. Un tablou de Grigorescu, chiar unul de Luchian, la rigoare se pot închipui reduse la schema lor în alb și negru. Vor pierde mult din farmecul lor, fără îndoială, dar acțiunea lor asupra noastră nu va înceta cu totul. La Andreescu — ca și la G. Petrașcu, de altminteri, mai aproape de noi — orice suprimare a colorilor are drept consecință o distrugere aproape totală o mulțumirii estetice. Disprețul acestora pentru linie, acel fel personal de a « simți » suprafața pictată, numai ca un acord de pete colorate, uneori brutale, ce e drept, alte ori de o mare delicateță, dobândite însă cu multă băgare de seamă, cu răbdare și insistență, cu reveniri de pensulă și într'o materie păstoasă și abundentă, a făcut ca și pentru unul, și pentru celălalt, desenul să nu apară ca o necesitate absolută. De-a-dreptul, fără niciun fel de ezitare, fără să dorească ca fiecare urmă de pensulă să delimiteze un contur precis, ei recurg dintr'o dată la pensulă. O scenă cu personaje, o natură moartă, un peisaj, nu sunt

analizate decât din punct de vedere al armoniei coloritului şi prețuite numai după calitatea pastei, a aspectului exterior, adică a epidermei tabloului. Cu o justeță impresionantă, care însă exclude un punct de vedere strict decorativ, ei îşi construesc operele fără să țină seamă de însuşirile desenului.

Spuneam în capitolul despre Grigorescu că puținele desene atribuite lui Andreescu, unele de o autenticitate dubioasă, ce e drept, nu pot fi luate în considerare, când vrem să ne dăm seama de reacțiunile marelui pictor în fața unui motiv de predilecție. Ceea ce există prin colecțiile particulare şi la Muzeul Simu nu răspunde nici pe departe aşteptării noastre. Un singur desen, din cele cercetate de mine — recunosc însă că n'am putut examina tot ce se pretinde a fi ieşit din mâna lui Andreescu — azi în colecția d-lui N. Bălău, şi ca subiect, şi ca fel de tratare (iscălit cu inițialele I. A.) ne opreşte pe drept atenția, dă acel sunet, care nu distonează în producția totală a lui Andreescu.

Printre cei de o vârstă cu acesta Sava Henția (1848—1904) este unul din pictorii cei mai bine pregătiți şi cei mai cu talent. Ardelean de origine, rămas în contact cu pământul natal până la vârsta de şaptesprezece ani, fiu de preot, el este de timpuriu înarmat pentru a preîntâmpina surprizele şi neplăcerile vieții. Ardealul văzuse ridicându-se din mijlocul său pe Szathmary, aproape un înstrăinat, înclinând cu totul spre stăpânii de atunci ai provinciei şi format sub influența germano-maghiară, pe Mişu Popp, şi el Român neaoş, ca şi Henția, muncitor, bine intenționat, dar rămas toată vieața un simpatic provincial, mulțumindu-se cu puțin şi cu un orizont foarte restrâns. Henția, din contra, trece pe la Roma şi prin Paris, luptă cu mari greutăți, ca orice artist fără avere, dar cel puțin primeşte o educație profesională, pe care nimeni dintre ai noştri, cu excepția lui Aman, nu o poseda.

Să nu uităm, Grigorescu este mai ales un autodidact îndrăzneț, ca şi Andreescu ceva mai târziu. Parisul le este de un mare ajutor, incontestabil, dar nu prin şcoalele sale de arte sau prin atelierele şi academiile libere, frecventate mai ales de cei nemulțumiți de învățătura oficială, care se primea tocmai în acele şcoale, ci prin exemplul celor de etatea lor, prin atmosfera înconjurătoare, prin muzee şi expoziții, prin contactul direct cu unii artişti mari, adică prin aerul ce se respira atunci în acel oraş miraculos, pe drept considerat ca centru cultural al lumii. Tânărul

ardelean urmează însă cursurile Şcoalei de Arte cu profesori vestiţi, îşi însuşeşte acele noţiuni de bază, indispensabile, pe care un spirit independent şi revoluţionar le poate ironiza mai apoi, în focul discuţiilor paradoxale şi excesive dintre artişti, şi le poate şi părăsi, dar care i-au fost de un mare folos la începutul evoluţiei sale.

Henţia este destul de inteligent şi destul de artist ca să tempereze lecţiile academice ale unui Cabanel, cu învăţătura ce trage din arta aşa de nobil melancolică, aşa de plină de tandreţe şi de subtilităţi de execuţie a lui Prud'hon, iar urmarea sunt acele frumoase pânze, importante şi promiţătoare de un viitor strălucit, expuse la Salonul din Paris, — azi la Pinacoteca din Bucureşti, — încă din 1873, adică după numai doi ani de şedere în mediul francez, când autorul lor nu avea decât douăzeci şi cinci de ani.

In toată această vreme tânărul pictor a trebuit să deseneze, dar nu ne-a rămas nimic dela dânsul. Cea mai bună dovadă că desenul îi plăcea şi-i era familiar, este faptul că în 1875, un an numai după întoarcerea sa în ţară, el este numit profesor de desen la Azilul Elena Doamna, de care se ocupa de aproape Generalul Dr. Carol Davila, om de cultură superioară, trăit în Franţa şi la noi printre cei mai de seamă intelectuali. Davila era în stare să-şi dea seama de valoarea unui artist, cum a dovedit-o şi în cazul lui Grigorescu, cu care a fost aşa de aproape legat şi pe care l-a sprijinit în epoca, şi pentru el dificilă, a începutului.

Tot Generalul Davila este acel care propune ca Henţia, împreună cu Grigorescu şi Szathmary — cărora li se alipeşte şi G. Dem. Mirea, care tocmai atunci atrăsese asupra sa privirile câtorva cunoscători — să însoţească armata română în campania din Bulgaria, în 1877. Este împrejurarea fericită căreia îi datorăm câteva desene originale de Henţia, ajunse până la noi. Unele aparţin Muzeului Simu, altele au fost dăruite Muzeului Militar tot de regretatul Simu. Ele au intrat astfel în colecţii publice, unde se pot azi examina. Războiul Independenţei, care a jucat un rol aşa de decisiv în opera grafică a lui Grigorescu şi care a dat ocazie lui Szathmary să adauge teme noui la repertoriul său, n'a fost mai puţin însemnat în cariera lui Sava Henţia.

Din nefericire, prestigiul acestui pictor, care intrase în lumea artistică dela noi însoţit de renumele ce-şi câştigase în Apus; care executase în primii ani ai şederii în Bucureşti portretele magistrale

dela Muzeele Municipal şi Toma Stelian; care se arătase plin de proiecte serioase, în vederea cărora schiţează compoziţii, ca acea S-tă Familie, sau naturi moarte splendide, ambele tot la Muzeul Toma Stelian, scade repede. El nu ştie rezista mediului disolvant în care e obligat să trăiască, are poate nevoi ce trebuiau repede satisfăcute, aşa încât foarte curând devine furnisorul obişnuit de portrete după fotografii ale defunctelor şi defuncţilor negustori, funcţionari sau membri ai micii burghezii din Bucureşti. Cât de jos poate cădea un artist cu darurile evidente ale lui Henţia, când îl părăseşte ambiţia şi-şi pierde controlul asupra sa, se poate vedea din colecţia de portrete a Academiei Române din sala de şedinţe. Este un exemplu tipic de artă «alimentară», cum a fost numită cea care în definitiv hrăneşte pe autorul ei, dar nu mai satisface pe nimeni. De aceea numele său dispare din memoria amatorilor de pictură. Şi, pe când desenele lui Grigorescu şi chiar acuarelele lui Szathmary sunt căutate şi colecţionate, opera lui Henţia nu mai spune nimic nimănui. Lucrările sale grafice se pierd, se distrug, nu ajung până la noi, decât într'un foarte mic număr.

Cele dela Muzeul Militar provin din colecţia regretatului Simu, am spus-o. Ele interesau de aproape istoria armatei noastre, de aceea posesorul lor de atunci le-a considerat mai la locul lor în Muzeul, pe atunci în Parcul Carol, decât într'al său propriu. Sunt trei schiţe repezi, luate la faţa locului, cum au trebuit să fie şi altele, astăzi pierdute fără urmă. Una din ele este în creion şi reprezintă Repaosul Ostaşilor în lagărul dela Calafat (fig. XLII). Printre corturi se zăresc grupe de soldaţi. Unii mănâncă, alţii sunt culcaţi sau se odihnesc. Cum ne putem aştepta dela un artist conştiincios, cum era atunci autorul lor, totul este viu şi exact în acest desen, cu însuşiri de detaliu remarcabile.

O a doua foaie, aceasta iscălită, are ca subiect Trecerea Dunării la Corabia. Este tot în creion. La orizont se zăreşte malul fluviului, spre care se îndreaptă bărcile, încărcate cu militari. De pe mal soldaţi turci trag cu puşca în cei ce înaintează şi li se răspunde tot cu puşca de către aceştia. Câteva care bulgăreşti apar şi ele la uscat. Mai naiv prezentată decât prima schiţă, aceasta de a doua denotă totuşi o mare îndemânare în evocarea figurilor, cu toate proporţiile lor minuscule.

Al treilea desen este de mai mari proporţii, în cărbune şi cretă. Este vorba de o altă vedere din lagărul din Calafat, cu corturi şi şetre răspândite pe un spaţiu vast, şi sub care se odihneşte trupa.

La Muzeul Simu, fundatorul lui şi-a rezervat acele opere, care nu constituiau, propriu zis, documente în legătură cu războiul, deşi tot atunci ele luaseră naştere. Astfel sunt: Turci într'o cafenea, fumând din narghilele; o trăsură rusească la Nicopoli, pe malul Dunării; o ţărancă, la Corabia; un bivuac; o horă. Şi acestea, în majoritate, sunt tot în creion, uneori cu mici pete de cretă albă, pentru lumini, pe hârtie albă sau « chamois ». Lucrări serioase, cu acele trăsături aspre, puţin cam brutale, proprii desenelor lui Henţia, care, după cum se pare, da mai multă atenţie preciziunii, decât unui frumos arabesc. Au făcut de sigur parte tot dintre cele executate în 1877.

Tot de atunci, adică din vremea când însoţise armata noastră în campanie, este şi un desen în peniţă, reprodus în albumul Macedo-Român editat de V. A. Ureche în 1880. Reprezintă pe un Turc şi este intitulat, în ironie, Ultimul suzeran.

Ceva mai târziu, în 1879, Henţia începe să lucreze ilustraţii de carte. In *Ziarul pentru Toţi* apar astfel scene din romanul Elena, al lui Bolintineanu [1]). Este un gen nou pentru dânsul, în care artistul se simte oarecum jenat, deşi nu se pot nega aceleaşi calităţi de justeţă în observaţie, de simţ al realităţii, de îndemânare în grupare, pe care le remarcam şi în desenele din 1877 (fig. XLIII). Când ne gândim însă la desvoltarea ce luase în Franţa secolului al XIX-lea gravura în lemn, la acele minunate comentarii cu creionul şi peniţa ale textelor, iscălite de Tony Johannot, de Gustave Doré, de Meissonier chiar, ne este greu să ne mulţumim cu ceea ce ne oferea arta firavă a lui Henţia. Mai atrăgătoare, într'un subiect şi mai dificil de realizat, este vigneta de titlu a aceluiaşi ziar. Mulţime de oameni, schiţaţi în mod spiritual şi cu vervă, bărbaţi, femei, copii, unii în haine elegante, alţii ca tipuri populare, sunt strânşi în jurul vânzătorului, care le distribue foaia, atunci ieşită de sub teasc. Această vignetă, din acelaşi an cu ilustraţiile pentru roman, nu-i iscălită. Factura însă, spiritul în care este concepută şi tradusă, trădează aceeaşi mână. Ca aspect general este însă cu mult superioară. S'ar putea ca ea să fi fost inspirată de ceva similar dela vreun ziar francez, în care caz, bine înţeles, meritul lui Henţia ar fi mai mic (fig. XLIV).

---

[1]) *Ḑiar pentru Toţi*, anul I, 1879, passim, cu începere dela Nr. 48. Sunt mai multe scene de interior, dintre care una deosebit de interesantă ca subiect, la lumina lămpii (Nr. 52). In Nr. 54, tot aşa de neaşteptată, o scenă în munţi, cu mai mulţi cai şi diverse persoane.

Ioan Georgescu (1857—1898) a fost cel mai dotat şi mai pregătit sculptor român din secolul trecut. Ca şi Henţia el se formează, după studii incomplete la Bucureşti, la şcoalele şi în mediul Parisului. Profită aşa de bine de lecţiile profesorilor săi dela Şcoala de Arte Frumoase din acel oraş, încât una din lucrările sale, « In rugăciune », azi turnată în bronz în mai multe exemplare, este nu numai primită de juriul Salonului în 1880, — artistul n'avea în momentul în care este executată decât douăzeci şi doi de ani — ci şi reprodusă în catalogul Salonului, printre operele remarcabile expuse în acel an. Schiţa după care s'a făcut reproducerea este desenată chiar de autorul bronzului, prima sa lucrare grafică la care ne putem referi, când vrem să-i analizăm desenele.

De atunci încoace el n'a încetat niciun moment de a se servi de creion sau de pensula de acuarelă. Uneori el întrebuinţa aceste procedee ca să-şi lămurească ideile plastice, în vederea unui monument ce-i fusese comandat, a vreunui bust sau a vreunei statui ce proiecta. Alteori desenul era pentru dânsul o distracţie pasionantă, în orele libere, ca şi pictura de altminteri. Intr'o scurtă biografie ce i-a fost consacrată de unul din foştii săi elevi [1]), aceasta ni se spune lămurit, de către cineva care trăise în preajma lui Georgescu. De altfel, cu excepţia lui Szathmary, nimeni dintre contemporani n'a lăsat mai multe acuarele, dăruite ca amintire prietenilor, decât Georgescu.

Deopotrivă înzestrat pentru pictură, ca şi pentru sculptură, tablourile rămase dela dânsul, executate mai ales în vremea studiilor, pe când se găsea în Franţa, — e drept, nu prea numeroase, — sunt de o calitate aşa de rară, încât unele peisaje amintesc chiar de cele ale lui Andreescu [2]). Este de notat că tocmai atunci acesta se găsea şi el în Franţa, aşa încât nu este prea îndrăzneţ să presupunem că cei doi tineri Români s'au întâlnit, că şi-au schimbat impresiile, că au avut poate împreună discuţiile, ce sunt de aşteptat din partea a doi compatrioţi, amândoi plini de râvnă, amândoi fascinaţi de ce vedeau în jurul lor, căutând să înţeleagă şi să se înţeleagă, servind acelaşi înalt ideal.

Cea mai bună dovadă că pictura nu era un simplu « passe-temps » pentru sculptor, este că el ia serioase lecţii cu profesorul P. A.

---

[1]) Dimo Pavelescu: *Profesorul sculptor I. Georgescu*, în « Pictura şi Sculptura », Nr. 3, din Iunie 1935.

[2]) Cf. G. Oprescu: *Pictura Românească în secolul al XIX-lea*, ed. II, pp. 201—202.

Cot și expune la Salonul din 1882 [1]) o « Bacchante Endormie », care presupune un efort, posibilități de expresie și o concentrare a mijloacelor, în scurt o realizare, ce trece cu mult peste ceea ce ar fi putut oferi un simplu diletant.

Atunci și de atunci încoace Georgescu a practicat constant și acuarela. Carnetele sale au fost totdeauna pline de note și de crochiuri de tot soiul, în negru sau acuarelate. Subiectul său preferat însă, când nu era vorba de un studiu de detaliu în vederea unei sculpturi, au fost florile. In pete largi și sigure, cu tonuri proaspete și transparente, armonios puse în cadru, cu ceva mai multă vigoare poate decât o cere acest gen, el a pictat în acuarelă buchete mari, roze mai ales, singure, în vase, sau în compoziții de natură moartă, pe o masă, alături de alte obiecte. In multe colecții sau chiar prin case particulare, pe la familii înrudite, se găsesc astfel de lucrări, uneori ciudat încadrate, într'un passe-partout roșu, bătător la ochiu, care înnăbușe de multe ori bucata delicată din mijloc [2]). Câteva duzini de astfel de acuarele, este adevărat inegale ca valoare, mi-au trecut astfel pe dinainte. Unele se puteau compara cu cele mai prețioase din opera lui Szatmary sau Grigorescu, altele erau însă vădit inferioare.

Dar nu numai floarea, cu formele ei capricioase și delicate, cu coloritul ei fraged, cu problemele și dificultățile ei proprii a oprit pe acest artist; la Muzeul Simu și la Muzeul Toma Stelian, se găsesc câteva opere care pornesc dela alte preferințe. Astfel, din 1881, adică din anii de studiu, în primul muzeu ne întâmpină o acuarelă de mari proporții, reprezentând pe un tânăr într'un costum istoric, cu pantaloni pe pulpă, roșii, cu o haină verde, împodobită cu blană gris, în cap cu o tocă, ca cele de paj florentin. Ne amintim că Andreescu, în uleiu, a pictat în aceeași vreme subiecte similare, bărbați și femei în travestiuri. Grigorescu, fără să le fi datat, a lăsat câteva opere de același fel. Să fie oare o înțelegere în acest sens între cei trei artiști, un fel de întrecere, sau, cel puțin, o sugestie trecută dela unul la altul? N'ar fi imposibil.

Tot din același an, pe un fond brun roșcat, el a pictat un vas de metal galben: O altă problemă ce atrăgea pe Georgescu prin dificultatea ei, aceea de a reda aspectul materiei și luciul

---

[1]) Cf. notiți biografică, trimisă de artist, din catalogul Salonului din acel an.

[2]) Se pare că astfel de rame erau curente și foarte căutate la noi, în acea vreme. N'am întâlnit oare tablouri de Grigorescu prezentate în niște cadre de catifea roșie sau albastră, oribile la aspect, care omorau pictura, pe care ar fi trebuit, din contra, s'o avantajeze și s'o pună în valoare?

metalului, cu tonurile mate şi cu tehnica neadmiţând reveniri de pensulă, a acuarelei. Şi această bucată este tot atât de remarcabilă ca cea precedentă.

In acelaşi muzeu mai există un mic portret, deci o a treia temă, şi el tot în acuarelă. Alte acuarele, în colecţii publice, sunt cele dela Muzeul Toma Stelian, şease la număr: o Ţărancă, o Vedere din portul Constanţa (datată 1886), un mic peisaj de deal, un buchet de flori lângă o farfurie, o glastră de flori şi un admirabil studiu de Grauri, una din piesele capitale în arta lui G e o r g e s c u. Dar, cum am spus, cantitatea acuarelelor de prin familii, dintre care unele au trecut în comerţ în ultimii ani, este cu mult mai mare (fig. XLV).

Muzeul Toma Stelian posedă încă o serie de desenuri, unele în sanghină, altele în peniţă, laviu şi creioane colorate, altele cu accente slabe de acuarelă. Ce dovadă mai convingătoare de plăcerea rară, pe care a trebuit s'o simtă artistul, practicând această tehnică, decât faptul că nu există varietatea de desen, pe care el să n'o fi încercat? Deşi sculptor, adică înclinat să vadă într'un subiect mai ales raportul volumelor în spaţiu, reliefurile, petele de lumină în contrast cu cele de umbră, el s'a servit adesea de coloare. S'ar zice că ochiul său simţea, cu o egală putere, şi mulţumirea acordurilor de tonuri, răspândite pe suprafaţa albă a hârtiei, menţinute împreună numai de o slabă reţea de linii negre, ce-i constituiau armătura. De aceea poate lucrările sale în peniţă sunt mai puţin plăcute, nu ne mai atrag. El îşi da probabil seama de aceasta. In momentul în care nu se servea decât de cerneală, sensibilitatea sa de artist plastic predomina. Linia apare atunci dură, brutală chiar, lipsită cu totul de eleganţă, dar evocând trupul uman în toate amănuntele lui plastice, cu faldurile ştofelor ce-l drapează, dar fără nimic din farmecul ce nu lipsea din mai niciuna din acuarelele sale reuşite. Aşa sunt mai ales cele câteva desene în negru, reproduse în catalogul Salonului din Paris, la care am făcut aluzie mai sus, şi de unele publicaţii dela noi: cel din *Revista Nouă*, după statua din Iaşi a lui G. Asachi, sculptată în 1887 (fig. XLVI) şi cel din *Cimpoiul*, cu două proiecte în vederea statuii lui G. Lazăr din Bucureşti (fig. XLVII). Aceste două ultime schiţe sunt deosebit de interesante, căci ne arată care era punctul de vedere al artistului înainte de a trece la proiectul definitiv [1]). Se vede bine că el ezita între o atitudine, amintind întru câtva pe cea a lui Eliade, din

---

[1]) *Revista Nouă*, Anul I (1888) Nr. 1 şi *Cimpoiul*, Anul II (1883) Nr. 97.

monumentul din fața Universității (operă din 1879 a lui Ettore Ferrari), vecin cu cel al lui Lazăr, şi o alta, care-i este proprie, la care s'a oprit în cele din urmă, în acelaşi timp mai plastică şi mai măreață.

Un desenator, care-şi făcuse o meserie din tehnica în alb şi negru, din când în când înviorată şi de acuarelă, a fost în vremea lui Grigorescu şi Constantin Jiquidi (1865—1899). Pentru o vieață aşa de scurtă opera sa este voluminoasă. Mai înainte însă de a ne opri asupra acestui artist, care s'a bucurat de o faimă nejustificată de arta sa şubredă ca ştiință, vulgară ca sentiment, grosolană în intenții şi în tendințe, se cuvine a menționa câteva nume de pictori, întâlniți ce e drept rar prin colecțiile publice sau având reproduse prea puține opere în publicațiile vremii, dar care totuşi au desenat. Câteva din aceste lucrări sunt ocazionale şi cu totul neaşteptate. Aşa sunt cele ale lui Delavrancea (1858—1917), Alex. Steriadi (1851—1907), tatăl pictorului, şi ale altor câțiva.

Delavrancea iubea arta, mai ales pictura, şi a vorbit de ea, despre Grigorescu în deosebi, cu o căldură comunicativă, elocvent, poate puțin cam prea cu patos, cum era de altfel de aşteptat dela un temperament romantic şi sentimental, cum era marele prozator. Din corespondența lui N. Grigorescu, de curând publicată [1], se vede că în Decemvrie 1897 Delavrancea se încerca să copieze în laviu de cerneală unele din operele prietenului său. Nu era prima dată când literatul lăsa condeiul pentru penița sau creionul desenatorului. In *Revista Nouă* [2]), deci cu mult mai înainte, se reproducea un portret al lui Anton Pann, iscălit de nuvelist (fig. XLVIII). Bazat pe efecte de contrast, capul cântărețului popular, aşezat de profil, este puternic luminat din stânga, în timp ce restul figurii, fesul, haina, cu excepția unei porțiuni din gulerul de blană, sunt lăsate într'o umbră puternică, obținută cu trăsături de peniță ce merg în toate direcțiile. Desen de sigur neîndemânatic, migălit şi dur, dar nu lipsit de calitate. In orice caz, el este interesant pentru cei ce vor face biografia lui Delavrancea, cu atât mai mult cu cât, după cum ştim, el nu este singur.

Caricaturile desenate în ore de distracție de Alex. Steriadi se găsesc la Academia Română, unele în *Scrânciobul*,

---

[1]) Cf. G. Oprescu: *Corespondența lui N. Grigorescu*, în *Analecta* II, p. 80, Bucureşti, 1944.

[2]) *Revista Nouă*, Anul II, fascicula 10.

altele nepublicate, Secția manuscriselor, alături de alte câteva desene satirice, ce au aparținut lui Iancu Alecsandri, fratele poetului [1]), amestecate printre hârtiile rămase dela acesta. Cele de Steriadi sunt portrete, în genul celor așa de răspândite la noi, poate grație lui Jiquidi, în care figura este desenată mare, în disproporție cu trupul mic. Și la Jiquidi, care a practicat de preferință felul acesta de a prezenta o imagine satirică, și la ceilalți, care l-au imitat, modelul vine din Franța, dela Daumier și Traviès, dela ceilalți contemporani mai mărunți ai acestora, colaboratori la foile umoristice. Evident, niciunul dintr'ai noștri nu poate avea pretenția să se compare cu cei doi Francezi, deși, chiar în opera marelui Daumier, litografiile de genul acestora nu sunt ceea ce ne-a lăsat el mai remarcabil. Cu atât mai puțin el va plăcea atunci când nu e servit de darul de portretist, de puterea de analiză a unei fizionomii, de forța inventivă a celor doi caricaturiști parizieni. Pentru un amator, cum era Steriadi, desenul nu e neglijabil. Linia este fermă, sigură, precisă, întregul destul de amuzant.

Tot în acest portofoliu mai întâlnim, printre fel de fel de scrisori și însemnări, o caricatură, în același gen, a lui Steriadi însuși, iscălită de un N. Boer (poate Boerescu) și un portret-șarje, foarte plăcut și spiritual, al lui M. Kogălniceanu, de prințul A. Moruzi, datat din anul 1875. Kogălniceanu, cunoscut colecționar de tablouri — pe care gurile rele spuneau că le vindea regulat Statului, ori de câte ori avea nevoie de bani, dar fără să le scoată din casă — este arătat într'o cameră, cu pereții tapisați de fel de fel de lucrări de maeștri vechi, având el însuși, sub braț, o astfel de operă. Sub caricatură, raportându-se evident și la persoana celui ironizat, legenda: Vieux tableaux.

Dar Alecsandri păstrase nu numai portretele caricaturizate ale prietenilor, ci și desenuri batjocoritoare, cu substrat politic. Așa este unul, îndreptat contra liberalilor, cum vom întâlni foarte multe în periodicele timpului. Conservatorii reproșau rivalilor lor propaganda demagogică, i-am zice azi, în legătură cu chestia Românilor din Ardeal. Ion Brătianu, în costum de actor popular, de bâlciu, joacă o maimuță cu cap de Ungur, în timp ce C. A. Rosetti, complicele lui, cântă din flașnetă.

---

[1]) Corespondența lui Iancu Alecsandri, Vol. VII, din secția manuscriselor a Academiei Române.

Toate aceste lucrări sunt opere de amatori. Să ne întoarcem acum la cei care, adevăraţi pictori, practică din când în când şi desenul şi la cei care îşi fac din această tehnică o profesie, fie sub forma desenului pur, fie sub cea a desenului în vederea unei gravuri sau a litografiei.

P. V e r u s s i (1847—1886?), a pictat şi a litografiat, în 1871, Mormântul lui Ştefan cel Mare dela Putna (iconografie, D. XIII). De acelaşi artist se găsesc în Pinacoteca dela Iaşi două alte lucrări: Un cap de expresie, din 1880 şi o compoziţie sentimentală, nedatată, subiect de anecdotă, cum sunt cele care se publicau aşa de des atunci prin reviste şi almanahuri, mai ales în cele germane. Titlul ei este: Vine oare? O femeie tânără, sub un pom, cu poeziile lui Alecsandri în mână, îşi aşteaptă iubitul. Este tot ce am întâlnit de acest pictor care, dacă este să-l judecăm după ultima lucrare, ştia ce este un bun desen.

Muzeul Simu posedă un cap în cărbune de C. P a s c a l y, din 1885, executat la München şi cu totul neînsemnat, iar la Academia Română, Secţia Stampelor, este o fotografie după o litografie de P e s k y, un desenator pe care-l vom vedea din când în când reprodus în *Cimpoiul* din 1883. Litografia este însă mai veche, probabil din 1864 (A. C. XVIII. 56). In ambele cazuri este vorba de portrete: la Academie de cel al lui Grigore H. Grandea, în *Cimpoiul*, între altele, de cel al lui Vasile Boerescu.

In sfârşit, A l e x. O b e d e n a r u, autor de tablouri cu subiect din războiu, este reprezentat la Muzeul Militar cu patrusprezece schiţe de mic format, în vederea unei compoziţii: Intrarea lui Mihai Viteazul în Alba-Iulia. Unele sunt iscălite, altele nu, deşi, evident, sunt toate de aceeaşi mână. Toate serioase ca intenţii, dar mediocre ca realizări.

C. J i q u i d i merită să ne oprim mai mult asupra lui. Nu-i mai dotat, de sigur, decât oricare din cei mai sus menţionaţi, este însă mai inventiv, posedă o vervă de mahalagiu vesel. se cheltueşte în gimbuşuri, ca să facă lumea să râdă, şi adesea îşi ajunge scopul. Este produsul unui mediu nepretenţios, cu anume ticuri şi slăbiciuni, dominat de câteva sentimente primare, puternice şi irezistibile, cum ar fi dispreţul faţă de unii popi cu metehne, şi ura batjocoritoare faţă de Evrei, sau, mai drept, faţă de orice străin în genere. Aşa că, exprimând prejudecăţile acestui mediu, artistul se exprimă pe sine. Poate că vulgaritatea de care adesea dă dovadă să nu fie

absolut sinceră, ci o atitudine, ca să placă lumii căreia se adresează. Astfel, uneori desenul său oferă o notă ceva mai ridicată, încearcă să fie mai precis, figurile sunt ceva mai studiate, se apropie mai mult de ceea ce se întâlnește în Apus, în acelaşi gen. De pildă, unele din caricaturile publicate de *Revista Nouă*, cu scene de comedie umană, cu dialoguri între mai multe persoane, tipice pentru mentalitatea unei întregi categorii sociale. Astfel de cazuri sunt însă rare şi n'ar fi imposibil ca, îndărătul lor, să găsim un model luat din cine ştie ce publicaţie occidentală.

Opera lui Jiquidi, dacă îndrăznim s'o numim astfel, este bogată, am spus-o. Ea se împarte în mai multe categorii: desene şi acuarele, destinate amatorilor de subiecte satirice, destul de numeroşi de altminteri; desene şi acuarele în vederea reproducerii, adică cele ce i-se cereau de unele ziare, în scop de propagandă politică sau ca să distreze lectorii; albume, editate chiar de autor sau de altcineva, în jurul unui subiect, adesea politic, în legătură cu evenimentele, cu vicisitudinile vieţii de toate zilele sau cu cele ale vieţii parlamentare.

Primele se puteau vedea la vitrinele librăriilor din centrul Capitalei, în deosebi de la *l'Indépendance Roumaine*, deşi, trebue s'o constatăm, Jiquidi nu fusese tocmai tandru cu partidul liberal, mai ales cu şeful acestuia, cu bătrânul Ion Brătianu. Era vorba sau de personaje cunoscute, de care se ocupa opinia publică, sau de dialoguri comice, ilustrate, aşa cum în Franţa se întâlneau în nenumărate foi, la care colaboraseră Daumier, Gavarni, Cham, Beaumont, etc. In cele în care se puteau lămuri aluzii personale sau epigrame politice, figura consta dintr'un cap enorm, asupra căruia se exercita verva autorului, pus pe un trup minuscul. Şi Léandre, cotemporan cu Jiquidi, în faimosul hebdomadar *Le Rire*, practica genul acesta, inspirat de Daumier şi de Traviès — ca să nu vorbesc decât de cei mai iluştrii reprezentanţi ai lui. Compatriotul nostru, fiind departe de a egala modelele sale, şi ca desenator, şi ca autor de legende, toate aceste acuarele sunt mic văzute, neîndemânatic executate, cu stângăcii scandaloase, au, în scurt, un aspect lamentabil, ca şi când ar fi vorba să reprezinte pe nişte monştrii ai naturii. Nu le-ar putea salva decât o legendă spirituală, prezentarea cu duh a măcar unui defect, ascuns tuturor şi evident numai pentru desenator, care ar fi avut perspicacitatea să-l descopere, un efect de surpriză, prin urmare. Dar Jiquidi n'are riposta facilă, nici fantazia drolatică a lui Gavarni. Ceea ce ne spune este sau ceea ce oricine

ar fi putut găsi singur, sau o remarcă trivială, ce lasă rece pe orice om mai simțitor [1]).

Revistele și celelalte periodice, în lipsa unui desenator mai talentat, sau poate tocmai fiindcă directorii lor nu se pricepeau nici ei prea mult în artă, recurgeau adesea la penița sau la creionul lui Jiquidi. Inutil să procedăm la examenul a tot ce a produs acest caricaturist prolific, căci contribuția sa la o foaie este exact de același ordin și de aceeași valoare ca și cea dela celelalte publicații. Ne vom opri mai ales la câteva dintre ele. Cea mai importantă din pricina personalităților ce o conduceau, la care putem presupune ceva mai mult gust și posibilitatea de a face o selecție mai serioasă, este «Revista Nouă». Incepând cu anul al II-lea al Revistei (1888—1889), până la anul al VII-lea, Jiquidi colaborează regulat, mai la fiecare număr, desenând coperta, ilustrând anecdotele lui Speranță sau pe cele — rare — ale lui Hasdeu, de cele mai multe ori în chipul de care vorbeam mai sus, adică prin compoziții în care persoane cu capul mare și cu trupul de pitic, se agită, discută, se spovedesc. De câteva ori trimite chiar portrete neșarjate. Pentru cine ar dori să cunoască toate aspectele artei de desenator a lui Jiquidi, de ce poate și de ce vrea, «Revista Nouă» ar ajunge. Mijloacele sale fiind limitate, chiar foarte limitate, el se repetă necontenit. Repede, repede se epuizează; iar noi lesne ne putem da seama de câte coarde are la arc. Asistăm astfel la reluări ale acelorași teme, cu mici modificări, la vorbăria plicticoasă a cuiva, care n'are mare lucru de spus, cu, din când în când, câteva bucăți cu amănunte ceva mai interesante. Așa, de pildă, în Nr. 11—12, din anul al II-lea, într'una din scenele pentru Calul Pașei, anecdotă de Speranță, găsim un fond cu o amuzantă stradă dela mahala, bine observată, cu tot ce conținea mai caracteristic. Sau încă, în anul al III-lea, Nr. 2, o conversație searbădă de cafenea, (Fig. XLIX), în care însă desenul este nu numai mai corect, dar denotând o viziune justă, curiozitate pentru particularitățile din figurile celor doi amici, reprezentând două categorii distincte de stupiditate, din cea a chelnerului, care e și el de față la conversație, viu, adevărat, îngăduitor cu cei doi vechi clienți. Ce este mai de lăudat în această ilustrație, este că hainele «îmbracă» cu adevărat trupurile diforme, ce se simt sub ele.

---

[1]) Acuarele și desene de Jiquidi se întâlneau până azi, destul de des, în comerț. In colecțiile publice ele n'au prea pătruns, din pricina puținei lor valori artistice. Există totuși câteva, la Muzeul Simu și la Muzeul Toma Stelian, donate cu alte opere mai importante, așa că n'au putut fi despărțite de acestea.

Cum era de aşteptat, beţivul şi Evreul sunt adesea eroii povestirilor cu creionul ale lui J i q u i d i . Alte ori însă acesta părăseşte genul glumeţ, pentru cel serios: portretul generalului Const. Năsturel-Herescu, cel al lui Gh. Scheletti, cel al lui Vasile Cârlova. El se potriveşte şi mai puţin cu însuşirile, adică cu lipsa de însuşiri, şi cu mijloacele artistului. Toate insuficienţele sale apar în plin, căci acea mască de bonhomie dispărând, care depărta atenţia privitorului dela desenul propriu zis, acesta apare acum gol, cu toate slăbiciunile celui care l-a executat. Şi, parcă, de ce trece vremea, defectele acestea sar şi mai mult în ochi, aici, ca şi în anostele ilustraţii pentru tot atât de anostele anecdote. Ceva mai multă vieaţă găsim totuşi în cele, în care, sub titlul «Zacherlina», B. P. Hasdeu satirizează pe Ruşi (anul al VI-lea, Nr. 6 şi 7).

In *Bobârnacul*, cu începere din anul al III-lea (1886), Nr. 1, în *Calendarul lui Scaraoschi* (1889) — ca să nu ne oprim decât a câteva specimene, — se întâlnesc desenele cu aluzii politice. La aceste publicaţii J i q u i d i pare să fie unul din principalii colaboratori. Titlul chiar al periodicului satiric e desenat de dânsul, cu oarecare haz. Litografiile, uneori în plină pagină, sunt însă barbare, groteşti ca înţelegere a genului, absolut fără valoare artistică. Mă refer mai ales la cea în care Ion Brătianu, de pe stânca Puterii, se repede peste abisul Florica, către Cameră, de unde îl ademeneşte o femeie de moravuri uşoare, cu surâsul profesional, în cel mai sumar costum. Lahovary, Catargiu, Vernescu, îl trag înapoi de pulpanele fracului, pe când, într'un colţ, Bobârnacul costumat aproximativ ca Punch, din marele ilustrat englez cu acelaşi nume, priveşte la această scenă şi râde de se ţine cu mâinile de pântece (fig. L).

In numerele următoare ale *Bobârnacului*, în mai toate, desene, cam de acelaşi caracter şi valoare, ilustrează antipatia desenatorului, sau mai drept a celor ce-l plăteau la ziar, contra partidului lui Ion Brătianu. Printre ele, deosebit de grosolană şi ca sentiment, şi ca realizare, un cortej de oameni politici, vociferând, cu tipuri sinistre, reclamă dela parlament «diurnele». Ne e greu să ne închipuim ceva mai searbăd şi mai trivial, chiar printre publicaţiile cele mai modeste, cum ar fi calendarele pentru popor sau foile de plăcintă ilustrate (fig. LI).

Printre albumele, în care se reproduceau serii întregi de caricaturi, în jurul unui acelaşi subiect, două mi se par mai importante, ambele azi în colecţiile Academiei Române: Camera liberală din 1897 (III. 248) sub titlul Profiluri Parlamentare, şi Facultatea de

Medicină din Bucureşti (23 de planşe, din 1895) (III.593). Şi unul şi celălalt sunt imprimate cu oarecare grijă. Ultimul, de altfel cel care cronologiceşte este mai vechiu, este tras cu două cerneli şi, probabil, litografiat. Celălalt, ce se compune din şase fascicule, este reprodus mecanic. Ultimele foi, începând cu anul 1898 (deci, un an înaintea morţii lui Jiquidi) sunt, în ce priveşte capetele, după fotografii. Influenţa caricaturiştilor Apusului, şi în ce priveşte ideea, şi în ce priveşte felul realizării, este şi aici incontestabilă [1]).

In acelaşi domeniu se cuvine să amintim poate de un alt artist, de o mult mai mare clasă. Născut în România, a trăit tot timpul în străinătate, unde e cunoscut sub pseudonimul de Pal, cu care-şi iscălea lucrările, constând mai ales din afişe ilustrate, cele mai multe pentru căile ferate franceze. Numele său întreg era Paleologu. Era văr bun cu Maurice Paléologue, ambasadorul Franţei la S-tul Petersburg, în vremea primului războiu mondial, autor de memorii şi articole politice cunoscute în toată lumea şi membru al Academiei Franceze.

Vărul său, Pal, se născuse la Bucureşti, în 1860. La vârsta de opt ani fusese trimis în Anglia, unde îşi făcu primele studii, şi de unde se întoarse ca să intre în şcoala militară. Nu-i convine regimul, iese din şcoală şi porneşte din nou la Londra, unde se apucă de pictură decorativă pentru afişe, gen ce tocmai atunci devenise la modă, şi de ilustraţii pentru jurnale şi periodice. Colaborează în acelaşi timp la publicaţii americane, cum este *New-York Herald*, alături de cele engleze: *Strand Magazine*, *Vanity Fair*, etc. In 1893 părăşeşte Londra, stabilindu-se mai întâi la Monte-Carlo, apoi la Paris. In acest din urmă oraş deschide un atelier, celebru pe vremuri, de afişe ilustrate. In cele din urmă, puţin înaintea războiului mondial, pleacă în America, la New-York, unde moare, în condiţii foarte modeste, genul afişului ilustrat, aşa cum îl practicase el până atunci, ne mai având trecere. In ţară el se manifestase foarte puţin. Găsim totuşi, iscălite de dânsul, câteva scene satirice în *Scrânciobul*, la care colaborase şi Alex. Steriadi.

Printre contemporanii munteni ai lui Grigorescu se găsesc şi unele femei, care au semnat câteva planşe în apă tare:

---

[1]) Un al treilea album: *Ziarişti după natură*, nu există la Academie, deci nu l-am putut cerceta.

Elise Schmitt, Maria Radian şi Ecaterina Lungeanu. Lucrările lor, modeste ca intenţii, sunt trase prin 1882 şi se păstrează în cabinetul de stampe al Academiei Române. Cele mai multe se inspiră dela monumente istorice, din Bucureşti şi din provincie.

Iniţiativa acestor gravuri a pornit dela Elise Schmitt, profesoară de desen la Azilul Elena Doamna. Mai târziu dânsa părăseşte ţara pentru un post, tot de profesoară de desen, la München. Celelalte două sunt elevele sale, prima devenită ea însăşi profesoară de desen la şcoala profesională din Ploeşti, după ce se căsătorise cu un căpitan Zăgănescu. Sub influenţa Elisei Schmitt şi, de sigur, sub direcţia ei, amândouă elevele prinseseră gust pentru gravura în acuaforte şi executaseră mai multe vederi din capitală şi din restul ţării.

Primele dintre aceste vederi, iscălite de Elise Schmitt şi de Maria Radian, sunt bisericile Bucur şi Radu-Vodă (B. XXV.10). Prima, tot în 1882, mai gravează o Casă de ţară (cea a lui Avram Iancu), o Mănăstire în munţi (B.XXV.15) şi Vălenii-de-Munte sub zăpadă (B.XXV.17), ultima foaie fiind tipărită la München, în acelaşi an, probabil după părăsirea Bucureştilor de către profesoară. Niciuna din aceste vederi nu se ridică peste nivelul unei gravuri de amator.

Maria Radian este şi mai puţin sigură pe desen, ştie mai puţin să conducă baia de acid, aşa încât morsurile, în planşele semnate numai de dânsa, sunt superficiale sgârieturi, cu totul lipsite de energie. Ea este autoarea unor vederi a Mănăstirii Cozia (B. XI.17 şi B.XXV.19), a Turnului Mănăstirii Brebu (B.XXV.20), a Bisericii Mihai-Vodă (B.XXV.22), a Mănăstirii Neamţu (B. XV. 21) (după un tablou mai vechiu, adus la Azil de Generalul Davila), a Azilului Elena Doamna (B.XXV.9), a Mănăstirii Sinaia (B.XXV.14), a Bisericii lui Bucur (B.XXV.12).

Ecaterina Lungeanu este cea mai puţin dotată dintre cele trei prietene. Ea gravează Biserica Batiştei (B.XXV.11), o Biserică în Munţi (B.XXV.13) şi Mănăstirea Bistriţa (B.XXV.17).

Este probabil că intenţia acestor artiste-amatoare era să constitue, poate chiar să editeze, în apă tare, un album dela noi, mai modest, dar în genul celor pe care le scotea Szathmary. N'a fost totdeauna necesar ca desenul să fie luat la faţa locului. Este chiar probabil ca uneori el să fi pornit dela lucrarea altuia, sau chiar dela o fotografie. In josul vederii Mănăstirea Sinaia, de exemplu, se declară lămurit că gravura este copiată după un desen de

Carol Begenau[1]). Şi pentru celelalte, mai ales când era vorba de o clădire afară din Bucureşti, a trebuit să se procedeze tot aşa.

Aceste încercări timide de gravură au putut fi sugerate de succesul ce aveau, în aceeaşi epocă, acuafortele lui Aman. Nu le-am fi semnalat, căci valoarea lor ca opere de artă este minimă, dacă n'ar fi executate într'o tehnică aşa de puţin practicată la noi din toate vremurile şi care a început să joace un oarecare rol în vieaţa noastră artistică numai în ultimii ani.

* * *

Două sunt principalele nume de gravori-desenatori moldoveni, contemporani cu Grigorescu: Em. Panaiteanu Bardasare (1850—1935) şi C. D. Stahi (1844—1920). Şi unul, şi celălalt sunt pictori onorabili, naturi potolite de provinciali, care fac cinste oraşului în care s'au stabilit şi unde au trăit o vieaţă lungă, fără peripeţii, fără emoţii puternice. Şi-au luat însă rolul de artist în serios, şi faţă de opinia publică, şi faţă de elevii lor — puţin numeroşi — în această capitală pitorească şi tihnită, decăzută la rolul de oraş de a doua mână, în care însă s'a putut strânge totdeauna un mănunchiu de moldoveni, simţitori la adevărata cultură, desinteresaţi, inimoşi. Era poate tocmai elementul ce convenea acestor firi de oameni, ce se temeau de sbucium, pe care trepidaţia şi înfrigurarea unui oraş mare le spăimântau. Şi era, în acelaşi timp, şi atmosfera cea mai potrivită pentru a practica gravura, o artă de perseverenţă şi de răbdare, de studiu migălos, de aplicaţie, de calm şi de exerciţiu zilnic.

Em. Panaiteanu Bardasare ne este cunoscut, ca şi Stahi de altfel, ca excelent elev al şcoalei de arte din Iaşi, încă din primii ani ai acestei instituţii. In 1863 amândoi expun lucrări remarcate, la finele anului şcolar. Este de observat că primul dintre ei, la această dată, era aproape un copil, neavând decât treisprezece ani. Toată lumea din Iaşi, dar mai ales unchiul expozantului, G. Panaiteanu, era convinsă că se găsea în faţa unui talent precoce, a unui «fenomen» cu totul excepţional. Din nefericire această credinţă nu era justificată. Bardasare se

---

[1]) Un carnet cu desene de Carol Begenau, din 1864, probabil asemănătoare cu cele de care se servise una sau alta dintre cele trei gravoare, se află în posesia d-lui arhitect Horia Teodoru. Altul aparţinea prof. Dr. I. Cantacuzino.

desvoltă ca pictor, rămâne însă cu totul dincoace de ceea ce i se prevestise.

Unchiul său, singur sau în colaborare cu Asachi, ne lăsase din timpul lungii sale perioade de studii, la München, bune litografii de interpretare, tot aşa de reuşite, de nuanţate în valorile lor, de elegante ca desen, de cu grijă tipărite, ca cele ale oricărui alt artist francez contemporan, cu excepţia, bine înţeles, a celor foarte mari [1]). Este probabil că bătrânul nu numai încurajează pe nepotul său să se îndrepte şi el pe această cale, dar îi supraveghiază de aproape progresele, le conduce cu acea metodă, pe care o dobândise el însuşi în academiile germane. Prin 1864 trebuesc puse o serie de proiecte, unele destul de ambiţioase, ale directorului şcoalei de arte din Iaşi, proiecte la care acesta asociază şi pe tânărul său nepot. Este vorba de acele călătorii pe la mănăstirile bucovinene, pentru a se documenta, după portretele ctitoriceşti ale Domnilor, asupra figurii adevărate şi a costumelor lor, în vederea albumului litografic şi fotografic — căci ambele aceste tehnice trebuiau asociate, — care era să poarte numele de *Album Istoric şi Naţional*, dar din care nu s'au tipărit decât prospectul şi câteva portrete izolate.

Ideea albumului naţional a putut încolţi în capul lui G. Panaiteanu încă din timpul şederii sale la München. In acea vreme, în Germania, se întreprindeau fel de fel de astfel de publicaţii, pornind însă dela alte subiecte. La noi, gândeşte autorul lui, amintindu-şi şi de proiectele lui Asachi — care mai trăia pe atunci, — al cărui moştenitor cultural se consideră, cel mai folositor lucru era să deştepte în Moldoveni simţimântul patriotic, punându-le sub ochi imaginea strămoşilor iluştrii. In această direcţie îşi îndreaptă deci activitatea. Poate că această intenţie să nu fie străină nici de acţiunea lui V. A. Ureche care, în 1864, publică în *Buletinul* său arheologic două portrete litografiate, cel al lui Ştefan cel Mare şi cel al fiului acestuia, Alexandru, ca suplimente la povestirea unei excursii la Putna (B.LI.28). Ele sunt semnate Panaiteanu Bardasare, fără pronume. După toate probabilităţile ele au fost lucrate de Emanoil, dacă este să le judecăm după aspectul stângaciu al desenului, cu mult inferior celui din litografiile iscălite de G. Panaiteanu, dar, cu siguranţă, şi efectuate, şi trase, sub supravegherea acestuia. In adevăr, imprimarea s'a săvârşit cu toată atenţia, în patru colori, deci cu patru pietre, aşa cum numai cineva în curent cu practica litografiei, cum

[1]) Cf. capitolul despre Asachi din primul volum al acestui studiu.

era acesta, putea s'o facă. Tirajul n'a fost însă acelaşi pentru toate foile acestei litografii, căci o avem uneori numai în negru, ori cu aur în loc de galben. S'ar părea chiar că unele pete de coloare au fost puse şi cu mâna, în acuarelă, aşa cum se proceda uneori. Acesta pare să fie cazul cu cel puţin unul din exemplarele examinate de mine.

In 1866, tot Ureche, în acelaşi *Buletin* (Noemvrie-Decemvrie), reproduce un mic tablou votiv din secolul al XV-lea, ieşit probabil din aceeaşi colaborare, reprezentând pe Fecioara Maria, la picioare cu Ioan Ungnad, care se credea că este Ioan Huniadi. Originalul se găsea atunci, se pare, la Lemberg, în Muzeul Ossolinski. Şi această lucrare este tipărită cu grijă, în două colori şi în două variante: una pe hârtie bună, alta pe hârtie ordinară. Şi primele litografii, mai sus menţionate, şi aceasta ultimă, se imprimaseră la Bucureşti, la Wonneberg.

Un portret al lui Miron Costin, din *Buletinul Instrucţiei Publice* (1867), este desenat de Bardasare şi litografiat de Panaiteanu. Portretul apare încă în calendarul lui Asachi din acelaşi an. Un alt portret, al lui Simion Bărnuţiu, profesor al Universităţii Ieşene, există la Academia Română numai ca fotografie (C.LXV.13). Este o lucrare a lui Emanoil, pe când era încă elev al şcoalei de arte.

Multă vreme nu mai întâlnim nimic de dânsul. In 1880 apar totuşi câteva schiţe, rău păstrate, azi în biblioteca Ureche, din Galaţi. Este probabil că legăturile de prietenie dintre artist şi istoric s'au menţinut până la această dată, cel puţin, aşa încât aceste crochiuri, rămase la Ureche, au fost dăruite, împreună cu restul bibliotecii sale, oraşului dela Dunăre. Aşa este o vedere dela Slănicul Moldovei, reprezentând centrul oraşului, cu mulţime de oameni, orăşeni şi ţărani veniţi la târg, cu case mari şi mici, un amestec şi o forfoteală pe care le iubea artistul şi pe care le-a redat şi cu alte ocazii în tablourile sale. Acest desen şi altele din acelaşi an au fost reproduse în *Albumul Macedo-Român*, pe care tot Ureche îl publică în Iaşi, în 1880.

Celelalte desene reprezintă, unul, Sâmbăta Moşilor, cu o fată şi un băieţaş ce se întorc cu câte o cană de pomană în mână, altul o curte boierească la Buciumeni, un al treilea un Paşă, cel mai plăcut dintre toate, mai personal, în trăsături mai sigure.

Şi Stahi trecuse prin şcoalele, ce se bucurau la noi de o bună reputaţie, ale Germaniei. Natura sa liniştită, rezervată, plină de umilinţă — ca să ne servim de un epitet înnobilat de religie,

de vreme ce desenează una din virtuţile creştinismului — de sigur disciplinată, protivnică a tot ce era sgomotos şi spectacular; la tot ce l-ar fi putut scoate din echilibrul sufletesc, care pare să fi fost calitatea esenţială a firii sale, era făcută parcă anume ca să profite de lecţiile conforme unor principii bine stabilite şi imuabile, ce se predau atunci la München. Aici el are de camarad pe Em. Bardasare. E probabil că şi asupra lui Stahi s'a exercitat, de departe, influenţa bătrânului Panaiteanu. Fapt este că, deşi urmează şi cursurile de pictură, gravura este mai ales ceea ce pasionează pe acest om fără pasiune, care era Stahi. A practicat-o sub toate formele ei: cu dăltiţa, în care tehnică ne-a lăsat lucrări admirabile, cum era de aşteptat dela cineva cu răbdare, onest şi muncitor, poate cele mai bune din toată arta noastră, împreună cu cele ale lui Gabriel Popescu; acuaforte, de un nivel mai scăzut decât cele cu dăltiţa; gravuri în lemn, şi acestea excelente, denotând înţelegere deplină şi o mare îndemânare în execuţie.

Mai toată opera gravată a lui Stahi, împreună cu colecţiile sale proprii de gravori străini, se găseşte azi la Pinacoteca din Iaşi. Este astfel ciudat că constatăm printre lucrările altora, aduse cu dânsul din Germania, o mulţime de litografii, raportându-se la războiul pentru independenţa Greciei. Explicaţia acestui fapt trebue căutată poate în originea d-nei Stahi, născută Caragiani.

Calitatea dominantă a talentului lui Stahi rezidă în excelenţa desenului, superior celui al mai tuturor contemporanilor, cu excepţia lui Grigorescu. De sigur, el înţelegea altfel un bun desen decât acesta. Vivacitatea unei schiţe, acel dar rar de a prinde un grup în mişcare, de a sugera vieaţa prin câteva trăsături repezi şi expresive, prin câteva întorsături şi câteva accente nemerite de creion, îi erau străine. Poate că nici nu le preţuia, pe când, din contră, prin ele se semnalau desenele cele mai reuşite ale lui Grigorescu. Stahi, cum era de aşteptat, nu era niciodată grăbit să se exprime. Lucrul său se efectua agale, cu aplicaţie, într'un ritm mereu acelaşi. De aceea el nu putea îndrăzni să se măsoare cu acele subiecte ce se modifică dela un moment la altul, care cer o promptitudine a mânii, un acord al ochiului cu degetele, de care nu se simţea capabil. De cele mai multe ori punctul de plecare pentru un bun desen nu-l constitue un motiv din natură, nici chiar un subiect de natură moartă, cum sunt cele pe care de atâtea ori le-a pictat, ci opera altuia, un tablou care l-a mişcat într'o colecţie publică, ceva care i-a răscolit sufletul, înclinat mai ales să preţuiască scenele intime, ce se petrec între cei patru pereţi ai casei.

Odată desenate, el le redă apoi în gravură, în lemn sau cu dăltița, pentru cea mai completă satisfacție, a lui și a noastră. Cei mai mari maeștrii printre cei renumiți pentru calitățile lor de desenatori, D ü r e r, H o l b e i n, i-au servit de model. Și trebue să mărturisim cu mândrie că S t a h i nu s'a arătat nedemn de ei, în gravurile sale de reproducere.

Unele din aceste lucrări au văzut lumina la München, în timpul lungilor ani de studiu în acel oraș, poate chiar sub ochii unuia sau altuia dintre profesori. Cea mai importantă printre gravurile cu dăltița este poate cea după F r. M i e r i s: Dejunul. A fost imprimată de A. Wetteroth, în München. Există două tiraje. Cel de al doilea este dedicat Regelui Carol I și prezintă alte caractere de literă în iscălitura artistului. Exemplare excelente din ambele tiraje se găsesc la Pinacoteca din Iași, dăruite chiar de S t a h i. Ele sunt pe « chine appliqué », iar una din ele are chiar dedicația către G. P a n a i t e a n u: « respectatului meu profesor ». Cele din colecția Academiei Române sunt și ele în destul de bune condiții (C.XIII.88).

O altă gravură cu dăltița este reproducerea tabloului lui S t a h i însuși, reprezentând pe Regina Elisabeta, purtând în cârcă pe fiica sa, Principesa Maria (A.XXXIV.32). A fost tipărită tot la München și, din punctul de vedere al meșteșugului, nu lasă nimic de dorit. Singura obiecție ce s'ar putea face ar fi că liniile, adică șanțurile lăsate în metal de dăltiță, nefiind destul de adâncite, urmele de cerneală sunt puțin cam monotone și toate împreună dau un aspect cenușiu stampei.

Este probabil că cine era în stare, ca S t a h i, să execute cu atâta îndemânare o gravură cu dăltița, nu s'a mărginit numai la două lucrări. Celelalte însă nu se găsesc în colecțiile publice cercetate de mine. In schimb, gravurile în lemn sunt mult mai numeroase. In acestea mai ales se simt calitățile de forță și de preciziune ale desenului, îndemânarea de practician în tăierea lemnului. Aceste însușiri sunt cu atât mai impresionante, cu cât, în afară de cărțile religioase vechi, este vorba de o tehnică rară ori întrebuințată la noi. Arta lui S t a h i vine la timp potrivit ca să ne dovedească că și pe acest teren am putea avea practicieni respectabili, care să se compare cu cei din Apus, devotați aceluiași gen. Intr'un cu totul alt stil, evident, în această a doua jumătate a secolului al XIX-lea, S t a h i se ridică până la nivelul pe care l-am constatat în cărțile noastre religioase, în cele mai bune epoce ale gravurii în lemn. Sunt cu atât mai bucuros să fac această afirmație, cu cât, jude-

când-l ca pictor, m'am simțit nevoit să fac rezerve serioase asupra tablourilor numeroase, dar așa de monotone și de triste, din Pinacoteca din Iași.

Gravurile în lemn ale lui Stahi sunt ori portrete, apărute prin 1884, ori interpretări în gravură a unor tablouri întregi sau a unor fragmente de tablouri, semnate de pictori iluștri. Portretele sunt mai ales de personalități străine și, fără să putem afirma aceasta cu precizie, par destinate să apară în publicații ori periodice germane. Uneori artistul interpretat de săpătorul în lemn român este indicat într'un colț, cum este cazul cu o mică vignetă pentru o poveste germană, după un oarecare Richter [1]).

Reproducerile după tablouri celebre sunt tocmai operele în care Stahi face dovada tuturor posibilităților sale de gravor în lemn. Numai faptul că a atacat astfel de subiecte, că s'a încumetat să le redea în alb și negru, arată cât de conscient era de însușirile sale, de noblețea artei ce practica. Așa, de pildă, în portretul lui Jeronimus Holzschuher, de Dürer, așa încă într'un portret mai mic, o adevărată capodoperă a genului, cel al Burgmaisterului Maier, din faimoasa Madonă cu donatori dela Darmstadt, de Holbein.

Pentru a termina cu opera grafică a acestui maestru, se cuvine să mai semnalăm o gravură în lemn,.un cap de Italiancă, desenat și săpat de Stahi, și o scenă anecdotică, reprodusă în *Albumul Macedo-Român :* Să-l cred oare?, în sentimentul celei de Verussi, de care a fost vorba (Vine oare?), însă cu însușiri superioare aceleia. Niște țărani la arat, într'o gravură sau un desen intitulat « Plugul », foarte corect executată, fac și ei parte din Albumul lui V. A. Ureche.

In chipul acesta se învederează că Moldova, care în domeniul picturii nu se poate compara cu ceea ce întâlnim în București, în vremea lui Grigorescu, în domeniul artelor grafice, mai ales al gravurii, ocupă un loc cu totul distins. Meritul artiștilor din Iași este cu atât mai mare, cu cât ei nu se puteau aștepta la o serioasă încurajare, nici din partea Statului, nici din cea a amatorilor, cu mult mai puțin numeroși în capitala sărăcită a Moldovei [2]).

---

[1]) S'ar putea să fie vorba de Ludwig Richter, cunoscut pictor german (1803—1884).

[2]) Pinocoteca d'n Iași fiind evacuată, ne-a fost imposibil să ne procurăm fotografii după opera grafică a acestor doi artiști.

INTRE GRIGORESCU ŞI LUCHIAN

Deşi L u c h i a n, mai ales la începutul carierei sale, este departe de a se considera pe sine ca pe un revoluţionar, deschizător de drumuri noui, şi deşi primele sale opere s'ar putea interpreta ca un omagiu adus artei lui G r i g o r e s c u — ceea ce ele şi erau în intenţia autorului lor — pentru noi, cei de acum, există o mare deosebire între aceşti doi mari pictori români. Suntem siguri azi că G r i g o r e s c u a terminat o perioadă importantă a picturii dela noi, cea a tinereţei radioase, ieşită din contactul unor temperamente generoase — cum erau cele ale lui G r i g o r e s c u şi A n d r e e s c u — cu strălucita şcoală franceză; că L u c h i a n a început o nouă fază a artei noastre, mai concentrată, mai vroită, mai sistematică, poate chiar mai conscient românească, deşi legătura dintre Paris şi Bucureşti este aşa de naturală şi de solidă, aşa de conformă dispoziţiilor şi aspiraţiilor noastre cele mai adânci, încât ea continuă neturburată mai departe, spre binele pictorilor dela noi.

Sosit în Franţa la o vârstă ceva mai înaintată — şi aci paralelismul cu A n d r e e s c u se continuă, — cu un bagaj intelectual destul de modest, G r i g o r e s c u, acest mare intuitiv, natură bogat dotată, ghiceşte multe, rezolvă singur multe probleme, ajutat numai de ce descoperise în unele pânze de predilecţie, de prin muzee, dar nu ajunge să-şi formuleze o doctrină, fie şi pentru uzajul propriu. Tot ce ştim despre dânsul ne îndreptăţeşte să nu vedem în el un teoretician, nici chiar în felul celor care-şi constitue din experienţă o serie de scurte precepte de folos practic.

L u c h i a n, mai cultivat, mai cu ştiinţă — să nu uităm că, înainte de Paris, el se oprise destulă vreme la München, — poate mai înclinat să-şi rezoneze arta, mai sociabil, curios să se amestece în lumea artiştilor parizieni (pe G r i g o r e s c u şi pe A n d r e e s c u, ce-i atrăsese după sosirea în Franţa era mai ales ţara şi

pădurea), amator de vieaţa de noapte, prin cenacluri şi cafeuri, vrând, nevrând, el îşi construeşte o doctrină. Cu impertinenţa şi cu suficienţa tinereţei, dar şi cu pătrunderea şi interesul pentru chestiunile subtile, de care a dat totdeauna dovadă naţia franceză, pe care le întâlnim, chiar şi la acei boemi, la cari bunele intenţii şi frumoasele proiecte se evaporau, odată cu formularea lor prin vorbe, Luchian ascultase discutându-se fel de fel de chestiuni, una mai interesantă decât alta. Ecoul lor se va vedea în curând în manifestul redactat, probabil în colaborare cu Bogdan-Piteşti, ce stă la baza expoziţiei Artiştilor Independenţi din 1896 şi mai târziu la cea a grupului Ileana [1]).

Doctrina lui Luchian îl depărta de ceea ce se practica la noi pe întrecute, ca urmare a acţiunii picturii lui Grigorescu, rău înţeleasă şi slab realizată, de imitatori cu mijloace absolut insuficiente. Pentru acel adorator al realităţii, care era Luchian, format la arta suculentă a Francezilor din ultimul sfert de veac, — realişti, impresionişti gen Degas, post impresionişti gen Lautrec (fără deformările niţel maladive ale acestuia) — însă, spre deosebire de ce se va întâmpla cu alţii, capabil să-şi asimileze tot ce-i convenea, să adapteze totul naturii sale intime, a continua pe un astfel de drum însemna să mergem, printr'o anemiere lentă, la o moarte sigură. El reacţionează şi ştim care sunt efectele miraculoase ale reacţiunii sale, rolul pe care şi-l cucereşte, cu vorba şi cu fapta, de o potrivă de curagioase, în tânăra şcoală românească, acest om blând şi pe jumătate bolnav.

In Grigorescu vorbise puternic instinctul, darurile sale bogate, aproape necontrolat. In Luchian instinctul nu e mai puţin viguros, el va fi însă controlat tot timpul, supus unor reguli, pe care acesta şi le impusese. Dela el încolo, deşi aparenţele nu-s că s'a produs o însemnată schimbare, altele vor fi tendinţele pictorilor noştri, altul felul lor de expresie.

Intre Grigorescu şi Luchian, nedumeriţi, aparţinând oarecum la două lumi diferite, întâlnim câţiva artişti, a căror importanţă a fost poate ceva exagerată în vremea lor, dar care nu pot fi nici astăzi trecuţi cu vederea. Prin anul naşterii, prin data lucrărilor lor mai însemnate, ei aparţin vremii lui Luchian. Prin credinţele lor estetice, prin procedeele de care se servesc, mai ales prin spiritul în care concep o operă de artă ei sunt însă

---

[1]) Cf. G. Oprescu: *Pictura Românească în secolul al XIX-lea*, ed. II, p. 216 şi următoarele.

puternic tributari ai trecutului. Depind ei atunci de Grigorescu? Nicidecum. Intre ei şi acesta sunt prea puţine puncte de contact, mai ales că, unul din ei, Transilvănean, abia îl cunoscuse. Ei sunt însă produse tipice ale şcoalelor de artă pe care le frecventase, al academiilor, al căror reprezentanţi devin în mijlocul nostru. Cei mai însemnaţi dintre ei sunt G. Demetrescu Mirea şi Octav Smigelschi.

Prin anul morţii este adevărat că şi Stahi, şi Em. Bardasare sunt contemporanii lui Luchian, care chiar dispare din mijlocul nostru înaintea lor. Şi unul şi altul încetaseră însă de mult de a mai conta în producţia artistică a ţării. Iar lucrările lor grafice, de noi menţionate, opere ale maturităţii, văd lumina cam în preajma anului 1880. In plus, fără să se poată vorbi despre vreo influenţă a lui Grigorescu asupra lor, ei îşi fac despre un tablou aceeaşi idee, mai ales Bardasare, ale cărui scene dela ţară au ceva din sentimentul idilic şi din maniera marelui maestru Muntean. De aceea am considerat că locul acestor doi Moldoveni este mai de grabă printre contemporanii lui Grigorescu.

Dar, să revenim la ceilalţi doi. Vom începe analiza noastră cu opera lui G. Demetrescu Mirea (1854—1934)[1]. Acest pictor, director mulţi ani al Şcoalei de Arte Frumoase din Bucureşti, a trecut, la noi, toată vieaţa, până la adânci bătrâneţe, când se vorbeşte mai puţin de dânsul, drept unul dintre cei mai însemnaţi reprezentanţi ai artei. El a ocupat apoi înalte funcţiuni didactice, a fost deci în fruntea celor care au format noile generaţii de pictori şi de sculptori, care au dat tonul, care au regulat spiritul în care să se execute şi să se judece o operă. Ca şi Aman, cu care situaţia în ţară şi rolul său se aseamănă din multe puncte de vedere, el a ţinut un loc invidiat de ceilalţi camarazi în buna societate, s'a bucurat de o reputaţie ca om şi de un prestigiu ca artist, la Bucureşti şi în Franţa, cum n'a mai cunoscut nimeni la noi. Această situaţie era de sigur meritată, nu numai prin darurile sale reale de portretist, pe care nimeni nu le-a contestat, dar şi prin educaţia şi caracterul său, printr'o mândrie şi o rezervă, un respect de sine şi de arta al cărui servitor se considera, care nu se întâlnesc de obiceiu în lumea mai fantezistă, mai impulsivă, mai boemă, adică de moravuri libere, a pictorilor şi a sculptorilor.

---

[1]) Asupra acestui artist au apărut în ultimii ani două monografii; una, de elevii mei George Dragomirescu şi Ion Frunzetti, Academia Română, f ndul Elena Simu, Bucureşti, 1940, alta de regretatul N. Petraşcu, în editura Casei Şcoalelor, Bucureşti, fără dată.

A făcut la Paris studii strălucite cu doi din cei mai preţuiţ profesori ai Şcoalei de Arte Frumoase. A luat dela fiecare exact ce i-a trebuit, pentru ca să-şi asigure succesul, nu numai în publicul românesc, ceea ce ar fi fost mai uşor, dar şi într'un anumit mediu parizian, cel de care depindea «lansarea» unui pictor în lumea burgheziei cu stare şi cu trecere în stat. Dintre cei doi maeştrii, în atelierul cărora lucrează Mirea, H. Lehmann şi Carolus-Duran, primul, elev al lui Ingres, deci reprezentant al clasicismului sub forma lui academică, era de sigur cel mai serios. Mirea îl părăseşte repede, şi este păcat, căci la acesta el ar fi dobândit, ceea ce i-a lipsit toată vieaţa, calităţile unui bun desenator. El se simţise cu mult mai atras de încrederea neţărmurită în sine, de acel brio ce lua ochii mai tuturor, chiar şi unor artişti, de suculenţa aparentă a unei picturi facile, de sensualitatea temperamentului şi de optimismul, în vieaţă, care se manifestau în fiecare operă a lui Carolus-Duran.

Este însă de observat, pentru cine ar fi tentat să-i confunde şi să minimizeze rolul lui Duran în arta franceză, că acesta ştia mult mai mult ca Mirea, că el îşi impusese apoi singur probleme, în legătură cu portretul în mărime naturală — genul său de predilecţie, — pe care de multe ori le rezolvase în chip fericit, dar pe care compatriotul nostru nici măcar nu le bănuia. Criticat cu o violenţă teribilă de pictorii mai tineri, luat în râs pentru emfaza pronumelui său, alipit la cel mai banal dintre numele franceze, însă cu ortografia schimbată, Duran, energic şi nu lipsit de inteligenţă, întocmai ca acei luptători care, spre a se ţine «în formă», fac zilnice exerciţii, n'a neglijat niciodată elementele esenţiale ale artei. Fără concurent la Bucureşti — nici Grigorescu, nici Andreescu nu erau propriu zis portretişti — Mirea, înconjurat de un cerc de «amatori», incapabili să judece cu competenţă o lucrare serioasă, nu se mai supraveghiază, se mulţumeşte mai cu orice, sigur de mai înainte că va fi admirat, îşi pierde astfel din ce în ce sensul proporţiilor şi controlul asupra sa.

Urmărit de amintirea unor opere ce făcuseră sgomot, aşa cum le concepea Şcoala de Arte Frumoase, opere iscălite între altele de Paul Delaroche, chiar portretul nu-l mai satisface. I se pare un gen inferior, «un pis aller», o primă treaptă spre arta mare care singură conduce pe drumul gloriei, arta compoziţiilor cu subiect istoric. Şi, ca şi cum valoarea unei lucrări ar creşte cu numărul metrilor pătraţi din suprafaţa ei, Mirea nu mai visează decât pânze enorme, inspirate de legendă sau de istoria naţională, cu

personaje nenumărate, unele de mărime supranaturală, o insuportabilă retorică a picturii, ceva între stilul tabloului şcolar şi cel al panoramelor, care erau foarte la modă în vremea aceea, şi care se puteau vizita la Paris, la Amsterdam, la Londra, comemorând evenimente însemnate sau fapte de arme din ultimele războaie.

Ca şi în vieaţa zilnică, există un fel de greşeli pe care numai un om inteligent şi talentat le poate comite, din capriciu, din încăpăţânare, dintr'un raţionament fals, atunci când l-a părăsit spiritul critic, acea facultate ce ar trebui să fie mereu trează, mai ales la cei a căror activitate se desvoltă oarecum în public, cum este cea a artiştilor. Este şi cazul lui Mirea. El nu-şi alege rău modelele dela care se inspiră, printre cei care-l precedaseră şi printre contemporani; are însă slăbiciunea, pornită din orgoliu, să creadă că aceste modele sunt accesibile şi, mai ales, accesibile fără efort. Convingerea aceasta Mirea o va plăti scump. Niciuna din lucrările sale mari, care-l costaseră luni, poate ani întregi de muncă, de studii, de cercetări, de gândire, nu va rămâne în istoria picturii româneşti. Prin dimensiunile lor anormale ele vor încurca până şi pe conservatorii colecţiilor unde se găsesc, până ce, scoase de pe şasiuri, ele vor intra, ca suluri, în depozite, de unde nu vor mai ieşi niciodată.

In vederea lor însă Mirea a executat cea mai mare parte a desenelor ce ne-au rămas dela dânsul. Spre deosebire de mulţi artişti români, care s'au manifestat pe terenul grafic, acesta concepe un desen, când ca un studiu destul de complet, — mai mult în vederea unui detaliu sau altul dintr'o compoziţie, decât spre a-şi fixa aspectul general al acesteia, — când ca o lucrare independentă şi definitivă, mai ales când e vorba de un portret, la care coloarea ar fi ceva cu totul de prisos. Desenul pentru desen, nota rapidă, impresia vie în faţa unui motiv plăcut, nu-l interesează. Abia dacă, uneori, el se opreşte lângă o tulpină de flori; dar şi atunci nu înţelege altfel crochiul decât cum înţelegea acele panouri decorative, din care a pictat multe în ultima sa perioadă, mai ales inspirate de florile de nalbă.

In familia artistului, în deosebi la d-na Mirea [1]), s'au păstrat cu pietate unele lucrări în alb şi negru iscălite de artist. O probă mai mult de stima în care ţinea desenul. Ştim de altminteri că în această direcţie el se făcuse mai întâiu preţuit la noi. De aceea, la

[1]) Profit de această împrejurare spre a mulţumi din nou, călduros, Doamnei Mirea, pentru bunăvoinţa ce a arătat ori de câte ori elevii mei sau eu însumi am dorit să examinăm operele soţului său, rămase la dânsa.

douăzeci şi trei de ani, când abia absolvise cursurile Şcoalei de Arte Frumoase, din Bucureşti, el este ales, în 1877, alături de pictori în vârstă şi foarte stimaţi, cum erau Szathmary, Grigorescu şi Sava Henţia, să însoţească armata română în Bulgaria. O serie de desene executate cu acest prilej se găsesc printre colecţiile Muzeului Militar din Bucureşti. Mai înainte de acestea, din anii studiilor la Şcoala de Arte Frumoase, din ţară, posedăm câteva bucăţi cu nuduri, exerciţii, cum sunt cele executate obişnuit de elevii şcoalei. Ele sunt păstrate azi la Muzeul Toma Stelian.

Aceste începuturi sunt interesante de studiat. Ele ne arată că Mirea nu şi-a schimbat nici mai târziu maniera, adică ideea ce-şi făcea despre un desen. El a progresat cu vremea, evident; a ajuns la o siguranţă pe care n'o putea avea în operile din tinereţe; dar aspectul general al unei lucrări de acest fel, din punctul de vedere al execuţiei, al chipului în care trage linia, în care pune o umbră spre a evoca volumul, în care prezintă o astfel de lucrare, n'au variat. Cu răbdare, calm, metodic, el poartă cărbunele sau creionul conté (instrumentul său preferat când desena), fără o oprire, fără o întrerupere. După ce conturul a fost fixat, revine, tot aşa de pe îndelete, pentru umbre, în linii paralele, mai groase sau mai subţiri, după nevoile momentului. Aceste linii se succed în chipu cel mai regulat. Uneori, destul de rar, face uz şi de estompă.

In fond, chiar atunci când desenul este reuşit, când artistul a prins forma, când a redat raportul volumelor ori exactitatea trăsăturilor într'un portret, desenul are ceva aşa de puţin personal, încât el poate plăcea, de sigur, dar nu destăinue nimic asupra temperamentului celui ce l-a executat. Câtă deosebire, de pildă, faţă de un desen al lui Lehmann, ca să nu vorbim decât de un artist aparţinând aceleiaşi şcoale, deci supunându-se aceloraşi principii, şi care, fiindu-i profesor lui Mirea, ne-am aştepta ca ceva din spiritul lui, din credinţa lui, din atitudinea lui estetică, să se fi transmis şi elevului! La Lehmann linia şerpueşte, e drept, tot fără întreruperi (ca şi la Ingres); dar ductul ei variază, ca şi intensitatea urmei lăsată de creion: ici, mai subţire, mai dulce, ea evocă conturul unui relief luminat; colo, neagră, energică, apăsată, ea indică un gol, în care se ascunde umbra, la rândul ei sugerată prin linii scurte, repezi, negre, când e necesar ca ea să apară intensă, prin altele uşoare, mângâioase, reduse la şiruri de puncte, când ea este delicată. La Mirea liniile sunt toate aproximativ egale, se succed, nenumărate, monotone, lăsând între ele câteva centre luminoase.

Şi aşa procedează chiar şi în cele mai bune bucăţi, cum ar fi, de pildă, Capul micului M. Lecors, în mărime naturală (Muzeul Toma Stelian), executat poate paralel cu portretul aceluiaşi (col. pictorului Isachie).

S'ar zice, în studiile în vederea unei picturi, că punctul său de vedere nu e altul, decât să-şi dea seama, mai înainte de a trece la execuţia în uleiu, de cum ar putea apărea detaliul ce studiază, în compoziţia definitivă. De aceea schiţa în negru este executată numai şi numai în vederea distribuirii umbrelor şi luminelor, adică pusă pe efecte, ca, de pildă, în studiul pentru capul ciobănaşului din Vârful cu Dor (fig. LII) (col. Dr. Al. Mirea). Evident, şi în chipul acesta s'ar putea ajunge la un desen remarcabil. Din nenorocire însă niciun detaliu nu e adâncit. Gura, ochii, nasul, felul cum părul încadrează obrazul sunt aşa de convenţionale, încât acest cap de cioban ar putea tot aşa de bine fi un cap oarecare de tânăr, desenat după antic. Ne aducem însă aminte ce preţ punea Puvis de Chavannes — ca să ne oprim tot la un creator de mari decoraţii murale — pe fizionomia justă a personajelor sale, pe scoaterea în evidenţă a particularităţilor lor individuale, căutate prin nenumărate studii după natură, unul mai viu şi mai interesant decât altul. Se va înţelege atunci de ce nu putem clasa pe Mirea printre adevăraţii pictori decoratori, şi nici printre cei pentru care desenul este o necesitate, servită de multe cunoştinţe indispensabile.

Printre studiile de acest fel, destul de numeroase, dar şi foarte asemănătoare între ele din punctul de vedere al execuţiei, unul singur face excepţie: cel al Laetiţiei, datat din ultima perioadă a artistului (1917) (fig. LIII) (col. Dr. Al. Mirea). In el se văd clar accentele, puse acolo unde se cuvenea, o forţă de care Mirea n'a dat deseori dovadă, o convingere în expresivitatea unei linii, care fac din acest studiu unul din cele mai inspirate. De altminteri, acest model l-a interesat se pare în chip deosebit — ca şi micul Lecors de altfel, cu aproape patruzeci de ani mai înainte — de vreme ce şi portretul în uleiu, în care se regăsesc aceeaşi poză, aceeaşi distribuţie a valorilor ca şi în desen, este o operă excepţional de bună.

Ca desen în vederea unei compoziţii, una din cele mai interesante în opera lui Mirea, este cel pentru portretul în grup al copiilor Goodwin, probabil din acelaşi an cu tabloul (1885) (Muzeul Toma Stelian). Il citez, deşi el n'are nimic deosebit, exact valoarea pe care o au schiţele sumare pe pânză, mai înainte de a trece cineva la execuţia în colori, cu singura deosebire că acest

desen este de mici dimensiuni, evident numai pentru controlul aranjamentului celor trei figuri şi al câinelui dela picioarele lor.

Cea mai mare parte a desenelor lui Mirea au rămas la văduva sa, am spus-o, sau la membrii numeroasei sale familii. Cele din colecţiile publice, care sunt deci accesibile cercetătorilor, se găsesc sau la Muzeul Militar, cam patruzeci de bucăţi, toate din vremea războiului, sau la Muzeul Toma Stelian, acestea din diverse perioade. Despre unele din ele a fost vorba în cele precedente.

Multe din cele dela Muzeul Militar sunt în conté, creion de care s'a servit adesea artistul. Sunt evident opera unui începător, care-şi aminteşte cam mult de anume procedee, de anume «trucuri» mai bine zis, de atelier, adică de şcoală. Sinceritatea, preciziunea, mai ales când e vorba de un decor din natură — artistul a fost totdeauna un mediocru peisagist — lipsesc din mai toate. Mult mai sigure, mai corecte, sunt cele în care apare omul. El singur a atras pe desenator, pe când cadrul, chiar atunci când a trebuit să fie copiat după natură, este cu totul aproximativ, de mântuială. Astfel, cele mai bune bucăţi din această colecţie sunt următoarele: un ofiţer culcat pe un pat de campanie, cu o sticlă la cap şi cu o pereche de papuci lângă sine, desen intitulat «il dolce farniente»; un doctor militar şezând pe o targă, cu sacul de pansamente lângă dânsul; «D-rul Stoenescu la 18 ani»; câteva figuri de dorobanţi, de călăraşi, de ofiţeri, crochiuri repezi şi destul de juste. Găsim până şi un proiect de monument, cu un soldat port-drapel, rănit.

Pe lângă aceste lucrări, unele cu reale calităţi, mai sunt altele, mult mai slabe: scene din corturi sau vederi din bivuacuri, bărci pe Dunăre, o fântână de piatră cu soldaţi în jurul ei, vederi din Nicopoli, Turci din acelaşi oraş, etc. Unul singur, în peniţă, din Calafat. Suntem în orice caz departe de schiţele savuroase, adevărate, spirituale ale lui Grigorescu şi chiar de cele mai brutale, dar totuşi vii şi îndemânatece, ale lui Henţia.

Studii şi desenuri de Mirea s'au reprodus uneori de revistele sau periodicele dela noi. Astfel *Revista Nouă* [1]), în două rânduri publică, odată o Nimfă, într'un stil ce aminteşte pe cel al lui Grigorescu, apoi un dublu portret mai personal, mai corect: Străbunul şi Nepoata, adică Tadeu Hasdeu, tatăl marelui istoric, şi Iulia Hasdeu, fiica acestuia (fig. LIV). Ceva mai înainte, în 1880, V. A. Ureche reprodusese şi el, în *Albumul Macedo-Român*, două portrete în profil, desenate la Paris, destul de neînsemnate.

---

[1]) *Revista Nouă*, anul I (1888), Nr. 2 şi anul II, Nr. 7.

Octavian Smigelschi (1866—1912), născut dintr'un tată polonez, refugiat în Ardeal, în 1850, după revoluția dela 1848, și dintr'o mamă din Macedonia, este incontestabil cel mai însemnat pictor ieșit dintre Transilvăneni, în perioada de care ne ocupăm [1]). Venit între noi din dragoste, complet asimilat, el și-a legat cea mai mare parte a carierii sale de aspirațiile și de nevoile noastre, le-a servit cu toată convingerea și cu resursele unui talent remarcabil, deși cu totul diferit de cel al contemporanilor lui din Muntenia, Grigorescu, Andreescu și Luchian.

Diferența venea din temperament și poate din însușirile ancestrale ce aducea cu sine dela nația sa de origine, dar și din formația sa intelectuală și profesională, într'un centru cu care cei de dincoace de Carpați nu mai aveau de multă vreme niciun fel de atingere, din Budapesta, această sucursală a Vienei. Studiile în școala de profesori de desen din capitala Ungariei sunt completate mai târziu cu vizite prin diferite orașe germane, München, unde el face cunoștință, între altele, cu arta lui Böcklin, Dresda și, bine înțeles, Viena.

Incă din școală, el este atras cu putere de desen, pe care-l practică cu pasiune și prin care ajunge să se exprime, atunci și de atunci încoace, în chip excepțional. Desenul era, de altminteri, considerat ca ceva esențial pentru formarea unui pictor de tendințe clasice, așa cum îl concepea Academia din Viena și, după ea, școalele surori din Budapesta, desenul și știința compoziției. Sârguitor, preocupat încă de atunci de stilul marilor decorații murale, înclinat în chip natural spre o artă calmă, monumentală, făcută să vorbească de departe ochilor și minței, Smigelschi își imaginează cariera sa de pictor în serviciul bisericii Românilor din Ardeal, compatrioții săi. Va încerca și peisajul — desene luate în fața cine știe cărui colț de natură, direct, sincer, arată că el n'ar fi fost inferior confraților săi din restul țării, — se va inspira alteori dela vieața satelor noastre, cu ceva anecdotic în subiect, după cum obicinuiau Germanii din acea vreme; operile însă prin care el își înscrie numele în istoria picturii românești și cele care, în desen, le preced, ca studii ajutătoare, sunt toate de inspirație religioasă, destinate să acopere vaste suprafețe murale. In vederea lor el vizitează Veneția, Ravenna și Florența, (1898—1899), unde se găseau atâtea neprețuite

---

[1]) Datele biografice sunt luate din lucrarea d-lui Virgil Vătășianu: *Pictorul Octavian Smigelschi*, Sibiu, 1936. Comentariile ce voiu face cu privire la desene se raportă la cele din colecția « Astra », din care sunt reproduse și cele ce figureaza ca planșe în lucrarea d-lui Vătășianu.

comori de pictură şi de mozaic religios, dela care putea să învețe multe, apoi, în 1904, bisericile muntene, olteneşti şi cele bucovinene, pentru ca să-şi dea seama de regulile la care se supuseseră autorii lor, pictorii acelor admirabile fresce, de tehnica de care ei se serviseră, aşa încât, după sute de ani, ele prea puțin pierduseră din splendoarea frumuseții lor inițiale, abia atinsă de vreme.

1904 este tocmai anul ce precede execuția picturii din Mitropolia din Sibiu, opera capitală a lui Smigelschi, cea în care nu numai crezul său artistic, dar şi posibilitățile sale ca executant apar cu toată evidența.

Din anii săi de învățătură el rămăsese cu o mare admirație pentru geniile mari ale artei. I se pare că a se sustrage influenței lor ar echivala cu un sacrilegiu. Pe de altă parte, el îşi dă perfect seama, mai ales după vizitele în Italia şi la noi, dincoace de munți, că biserica românească este rebelă la orice încercare de a întroduce un realism cras pe zidurile ei. Cel puțin aceasta era tradiția ce rezulta din atâtea sute de ani de practică neîntreruptă, oricare ar fi fost atunci tendințele unui Lecca, ale unui Tăttărescu sau ale imitatorilor lor, mari şi mici. Consideră că o fuziune a celor două stiluri nu e imposibilă şi încearcă să ajungă la ea. Este drept că amintirea trecutului occidental este mai tare în oricare din scenele ce se desfăşoară pe ziduriile bisericilor, destul de numeroase, zugrăvite de el; că evidența vieții învinge hieratismul oriental; că fiecare detaliu este studiat pornind dela realitate. Dar, în acelaşi timp, un aer solemn, o simplicitate şi o nevoie de stilizare în gesturi, în draperii, nu se pot nici ele nega. Iar toate aceste însuşiri îi vin dela pictura noastră veche.

Greşeala sa, dacă o putem numi astfel, a fost să introducă în decorația bisericii şi un al treilea element, acela împrumutat dela scoarțele şi broderiile naționale. In chipul acesta motive nepotrivite de a figura ca rame şi chenare pentru încadrarea scenelor religioase, în colori strigătoare, care nu se armonizează cu cele ale picturilor propriu zise, pun o notă de vulgaritate într'un ansamblu destul de nobil. Smigelschi uitase că deşi artele îşi împrumută uneori motivele şi aspectele una alteia, şi deşi sunt cazuri când unei tehnici făcute să apară într'o materie i se substitue o altă materie cu totul deosebită — piatra sculptată ca şi cum ar fi o bucată de lemn, lemnul şi stucul colorate ca să dea impresia metalului smălțuit şi ornat cu pietre rare, de pildă, — motivele din chilimurile noastre şi coloritul lor sunt prea legate de tehnica țesutului şi de aspectul lânei, pentru ca acestora să li-se substitue pictura pe un

perete, fie ea şi în frescă, cu atât mai puţin în uleiu, cum va fi adesea cazul la imitatorii lui Smigelschi.

Curând, curând, această bizară inovaţie se răspândeşte, ajunge până pe zidurile patriarhiei din Bucureşti, fără să mai vorbim de nenumăratele biserici de sat, unde preoţi ignoranţi într'ale artei şi lipsiţi de gust au făcut să intre pretutindeni astfel de motive, realizate de artişti provinciali, care nu aveau, ca să le tempereze îndrăzneala, nici măcar tactul lui Smigelschi. Considerând că fac o acţiune naţională în chipul acesta, ei uitau că vechile ornamente florale, aşa de ingenioase şi de delicate, ca forme şi prin colorit, de o varietate impresionantă, din nenumăratele noastre biserici, nu erau cu nimic mai puţin «naţionale» ca motivele din textile.

Totuşi, cu toate rezervele noastre, trebue să mărturisim că pictura în frescă din Mitropolia din Sibiu se prezintă în condiţii superioare oricărei alte opere similare de dincoace de munţi, executate cam în aceiaşi vreme. Luchian a pictat şi el biserici, lamentabil. E mai bine, să nu mai vorbim de ele. Iar Catedrala din Constanţa, opera lui Mirea, din preajma lui 1890, este tocmai una din acele greşeli de om inteligent, de care vorbeam mai sus. Sentimentul religios fiind pretutindeni absent din această lucrare, ne-am mulţumi şi cu o frumoasă pictură. Dar, din nefericire, totul este atât de lipsit de distincţie, atât de superficial şi de convenţional, încât ne minunăm azi că oameni cu pricepere, ca Take Ionescu şi mai ales Alex. Odobescu, au putut s'o admită şi s'o apere. Fără să mai amintim că, de multă vreme. după numai treizeci, patruzeci de ani de existenţă, suprafaţa pictată s'a înnegrit, s'a cojit, s'a dezacordat, a luat un aspect mizerabil, ceeace probează puţina grije ce avusese *Mirea* în prepararea colorilor.

Nimic din toate acestea nu se poate obiecta operei lui Smigelschi. In vederea ei şi a celorlalte opere religioase ce întreprinde el efectuează mare parte din desenele sale, ca studii în vederea compoziţiilor, a expresiei figurilor şi, în deosebi, a draperiilor ce le acoperă. Intâmplarea face ca mai tot ce a rămas dela dânsul, pictură şi desen, să fie azi strâns la un loc, în Muzeul Astrei din Sibiu, unde poate fi cu uşurinţă studiat.

Smigelschi este un desenator inegal, de sigur, şi o mare parte din lucrările sale nu corespund bunei idei ce se cuvine să ne facem despre arta sa. Sunt mai ales cele în care el îşi aduce aminte că a fost profesor de desen, cele pe care le doreşte complete, terminate şi în care vine şi revine de nenumărate ori, până ce le oboseşte, le îngreuiază, le banalizează. Aşa sunt câteva portrete ori

studiile pentru unele opere cu subiect romantic: Ielele, de pildă, în care apar surprinzătoare greşeli de anatomie — capetele, absolut în disproporţie cu trupul, — ori cele pentru compoziţia atât de naivă, intitulată Quartetul. Chiar şi studiile pentru Portiţa, ceva mai interesante, au în ele nu ştiu ce tendinţă de a rivaliza cu exactitatea fotografiei, care displace. Ceva mai bune cele pentru Strana, feţe şi atitudini bine observate, veridice, mai simple ca cele precedente, dar care tot nu se ridică peste « capetele de expresie », aşa de cunoscute din lumea atelierelor.

Cu totul altfel se prezintă desenele fără pretenţii, cele care constituiau, probabil, note personale, luate în fugă: o vale între dealuri, lângă Tâlmăcel, din 1886, adică datând printre primele lucrări de acest fel ale artistului; un copil de ţăran în iarbă, din acelaşi an. In trăsături sigure, cu un creion moale care-i permite să varieze intensitatea liniilor, după nevoile perspectivei şi cele ale raportului de valori, totul este redat cu simplicitate, dar şi cu o energie impresionantă.

Cât de preocupat era Smigelschi să nu păcătuiască contra adevărului se vede din nenumăratele notări pentru poziţia mâinilor pe diversele instrumente de muzică, în vederea tabloului Quartetul, poate de inspiraţie germană, în genul celor ale lui Hans Thoma.

Dar nu în astfel de opere trebue căutat adevăratul Smigelschi, dacă vrem să ne dăm seama de importanţa lui ca desenator, ci în studiile în vederea compoziţiilor religioase. Imaginaţia sa leneşe şi lipsită de originalitate în tablourile cu subiecte romantice, era în largul ei imediat ce era vorba de o scenă sau de un personaj sacru. Poate că ereditatea sa poloneză, de puternic credincios, să ne explice întru câtva transfigurarea talentului său, îndată ce păşeşte pe terenul, solid pentru dânsul, al religiei. Fapt este că oricare din studiile în negru pentru o scenă sau alta de pe pereţii bisericii este infinit superior capetelor sale de expresie.

Ce ne izbeşte mai întâiu este perfecţiunea, amploarea şi nobleţea studiilor de draperie. Leonardo, după cum ştim, şi Rafael ne lăsaseră exemple prodigioase în acest gen. Smigelschi le-a cunoscut, de sigur, şi-a dat osteneala să se pătrundă de lecţia primită dela aceste sublime modele, le-a studiat de aproape şi, în cele din urmă, a reuşit şi dânsul să îmbrace în chip demn figurile sale toate, Ingerii, Fecioara, Sfinţii şi Sfintele, în acele stofe mlădioase şi bogate, căzând în sute de cute armonioase în jurul lor. Degas, printre moderni, şi aproape în aceeaşi vreme, avea cam aceleaşi preocupări. Toţi cunoaştem studiile de draperii faimoase,

eşite din creionul său. Smigelschi râvneşte tot aşa de sus. Studiile anterioare şi spiritul său viril îl susţin în această luptă zilnică cu dificultăţile teribile, pe care numai adepţii sinceri şi adevăraţi ai clasicismului le cunosc. Studiul pentru Răstignirea, în care tot primul plan este ritmat ca undele succesive ale unei ape, Fecioarele Cuminţi şi Fecioarele Nebune, care par desenate după cine ştie ce fragment de friză a Partenonului, iată cu adevărat opere, cu care se poate mândri un artist. Ele ni se par cu atât mai remarcabile, cu cât, în acest gen, niciun alt pictor dela noi nu se încercase. Ceva din nobila melancolie a stilului lui Feuerbach, de sigur familiar compatriotului nostru, străbate toată această serie de studii, expresia supremă a artei lui Smigelschi (fig. LV, LVI şi LVII).

EDITORI ŞI AUTORI DE LITOGRAFII POPULARE, INSTITUTE LITOGRAFICE IN BUCUREŞTI

Numeroşi sunt editorii care, ocazional sau în curs de ani mai îndelungaţi, publică în cea de a doua jumătate a veacului stampe şi broşuri ilustrate pentru popor. Cel mai fertil dintre ei, cel mai ingenios în a găsi subiectul care să atragă pe omul de rând şi să-i placă, să facă apel la cele câteva sentimente primordiale, însă puternice, ale acestuia, printre care, bine înţeles, se numără mai presus de toate naţionalismul, este colonelul D. Pappasoglu (1811—1892) [1].

Este greu de imaginat un personaj mai pitoresc decât acest militar, posesorul Săbiei lui « Absalon fiul lui David », « Cadou al lui David », mai caracteristic pentru o anumită epocă din istoria moravurilor bucureştene, pentru acea perioadă de tranziţie, dela vieaţa patriarhal-orientală la cea de pretenţii apusene, dela incultura şi indolenţa unui reprezentant din trecut al clasei bogate, dacă nu nobile, la semicultura, caracterizată printr'o agitaţie febrilă şi pe toate terenurile, cel al arheologiei, al numismaticei, al geografiei, al istoriei, al politicei, etc.

N'a fost domeniu în care acest maior în retragere, înaintat în 1884 locotenent colonel în miliţie, să nu se amestece şi subiect, pentru tratatea căruia să nu se creadă competent. De aci, ca rezultat, o vieaţă plină de peripeţii, unele vesele, altele mai triste, întreruptă din când în când de răsunetul polemicelor aprige în jurul publicaţiilor numeroase, al colecţiei de obiecte de tot felul ce consti-

[1]) Datele biografice sunt luate din câteva stampe editate de Pappasoglu însuşi, în care el se crede obligat să ne informeze asupra cursului vieţii sale: dintr'o broşură, tot de el, din 1866, şi din articolul lui N. Vătămanu: *Lt. Col. Pappasoglu, primul istoriograf al Bucureştilor*, publicat în *Gazeta Municipală*, Nr. 575—578, din 1943.

tuiau « muzeul » colonelului, al seriei nesfârşite de stampe litografiate, cu subiecte istorice ori documentare, polemici duse cu alţi « savanţi » de acelaşi calibru, cum era Cesar Bolliac, sau cu unii cronicari ceva mai serioşi, cum era G. Sion, care, în *Revista Carpaţilor*, din 1860, îl tratează, evident cu oarecare exagerare, de « speculant sub forma eruditiei şi patriotismului » [1]).

Era fiul unui bogat negustor bucureştean « comersant de clasa I şi boer de neam din Slatina ». Fusese crescut cu destulă îngrijire, pus să învețe nemţeşte, la Braşov, unde se refugiase familia pe vremea revoluţiei lui Tudor şi unde ea rămâne până la 1827. Revenit din refugiu, Pappasoglu ia lecţii dc desen cu un oarecare Jacquin, împrejurare căreia el datoreşte cunoştinţele cu care porneşte la explorarea arheologiei şi a numismaticei, iar noi acele nenumărate şi plicticoase stampe, cele mai multe de un aspect penibil, pe care le va publica singur sau asociat cu alţii, cu Szathmary, de pildă, cu Rusu şi Petriu, fără întrerupere, dela 1856, până către 1888 [2]). Ele inundau ţara şi pătrundeau până în cele mai modeste locuinţe, contribuind la răspândirea unor cunoştinţe tot atât de false, cât erau de cu îndrăzneală afirmate, cele mai multe pornind dintr'un « patriotism » tendenţios, rău înţeles, deci cu atât mai primejdios.

Intrat în armată prin 1830, o părăseşte în 1855, cu gradul de maior. In anul următor, « nesuferind a sta în neactivitate — cum spune singur, — i-a venit salutara idee » ... de a lucra « în ramura arheologiei subiecte naţionale prin publicaţiuni de litografii şi descrieri istorice ». De atunci încoace el nu mai întrerupe, până aproape de sfârşitul vieţii, tipărirea, pe de o parte a unor broşuri de conţinut « istoric », pe de alta aceea a stampelor, ce au scopul să completeze broşurile, şi cuprind în genere un text şi fel de fel de subiecte, unul mai curios ca altul. Printre ele sunt hărţi geografice, poate cele mai

[1]) N. Vătămanu, *op. cit.*, p. 14.

[2]) N. Vătămanu consideră ca dată ultimă pentru publicarea stampelor anul 1881 (*op. cit.*, p. 11). In realitate se găsesc câteva, e drept foarte puţine, ulterioare acestui an. Aşa, de pildă, în colecţia Academiei Române, care e departe de a fi completă, se află o vedere a statuii lui Ştefan cel Mare, din Iaşi, care este din 1883 (C. XVXI, 17), un portret al Regelui Carol, în onoarea celei de a şasea aniversări a luărei Plevnei, deci tot 1883 (X. LXVII. 10) şi un Domnitorul Carol, încoronat ca Rege de două ţărănci, în numele României Recunoscătoare, din 1888. Aceste ultime stampe însă nu mai sunt litografii, ci zincografii, adică reproduceri mecanice. Ele nu intră în cadrul cercetărilor noastre, deşi lungesc lista publicaţiilor lui Pappasoglu şi o fac să treacă dincolo de 1881.

utile dintre toate realizările colonelului, « un cronograf tipărit cu litere mici pe o fâşie de hârtie sau pamblică de a se purta în buzunar într'o mică cutioară ca cele de chibrituri », tablouri cu portretele Domnilor, scene cu acţiunile memorabile ale acestora, vederi din ţară, foi cu specimene de monede antice, de pietre săpate, de inscripţii din colecţia proprie a autorului sau după cele văzute în vizitele sale « arheologice » prin ţară, cadre cu evenimentele însemnate din istoria contemporană, aranjate aşa, încât autorul lor să apară în bună lumină, fapte diverse senzaţionale, cum fusese istoria Barbarei Ubrich, etc.

Trebue să ne închipuim rolul lui Pappasoglu cam în felul celui al lui Asachi în Moldova. El era « inventatorul » subiectului pe care un altul îl executa în desen, poate uneori de-a-dreptul pe piatra litografică. Colaboratorii săi au variat. Şi Szathmary l-a ajutat o bucată de vreme. Mai des rolul acesta revenea lui K. Danielis şi G. Venrich, primul executând desenul, cel de al doilea trecându-l pe piatră şi făcând tipărirea. Alteori întâlnim numele lui I. Pernet şi pe cele ale lui C. Isler şi H. Bahr. Multe stampe însă n'au nicio indicaţie lămuritoare cu privire la desenator şi la litograf. Bănuesc că ele sunt tot opera lui Danielis şi a colaboratorului acestuia Venrich, despre care vom avea ocazia să ne ocupăm mai amănunţit, când vom trata despre stabilimentele grafice din Bucureşti. In orice caz, cele la care se adresează Pappasoglu, în afară de cele ale lui Venrich şi Danielis, sunt cele conduse de Schulhoff, de A. Bielz (asociat cu Danielis), de Herberth (Hotel Post), de Baichel (Podul Mogoşoaiei 27), şi, ceva mai târziu, de Thiel şi Weiss, de Sander şi Compania, de Göbl; acesta însă n'a tipărit pentru colonel decât planşe în zincografie, care ies din domeniul ce ne-am propus să analizăm.

De unde a putut veni lui Pappasoglu, ideea de a edita aceste stampe documentare şi patriotice? Este greu de spus. In Biblioteca Academiei Române se găseşte o culegere de astfel de foi într'un album, cu titlul: *200 historisch, mythologisch, malerische Kupfern und Porträten: Neues Bilder-Quodlibet für Jung und Alt*, Wien, 1832. Astfel de albume erau probabil destul de cunoscute şi la noi. Pe de altă parte, în Rusia, tot pentru popor, se tipăreau asemenea cadre, întru totul asemănătoare cu cele dela Bucureşti. Aşa, de pildă, Academia Română posedă, între altele, o stampă cu o biserică, loc de pelerinagiu din pricina unei icoane făcătoare de minuni (B.XXV.1).

Ingenios, simţind de unde bate vântul, Pappasoglu îşi propune să facă ceea ce el numea o acţiune educativ patriotică, care cu timpul s'a dovedit şi rentabilă, adică să se pună în capul unei case de editură pentru astfel de litografii populare. El nu este însă singur de această idee. Szathmary avusese acelaşi gând, cum vom vedea. Iar N. Vătămanu, în articolul asupra lui Pappasoglu, mai citează încă pe un Pangrati, pe un Teo. Guliano, pe Bolliac însuşi [1]. La aceste nume mai putem adăuga pe cel al lui Wilhelm Breiha, autorul unui Asalt al Turnului Malakofului (C. XV.27), al unui A. Beer, al lui G. Ioanid, şi de sigur, mai sunt şi altele.

Punctul de plecare pentru o atare stampă putea să fie uneori o ilustraţie dintr'o publicaţie străină. Astfel Bătălia dela Plevna (D.XX.2), ni se spune clar, este luată după *Illustrated London News*. Statul Major al armatei franceze (B.LVI.26), în frunte cu Napoleon III, a trebuit, de asemenea, să fie copiat după o revistă franceză, poate după *Illustration*. In marea majoritate a cazurilor compoziţia este imaginată însă de Pappasoglu şi de ajutoarele sale. Naivă, bizară, cu fel de fel de inadvertenţe, cu anacronisme şi confuzii istorice scandaloase, ea este executată cât se poate de grosolan, ceea ce e de mirare, pentrucă acelaşi Venrich şi acelaşi Danielis, la care editorul recurge aşa de des, vor fi autorii unor litografii ceva mai corecte. E probabil însă că ei erau obligaţi să lucreze repede şi ieftin, să tipărească în condiţii defectuoase, ceea ce-i îndreptăţea să nu dea niciun fel de atenţie planşei executate. De artă, în asemenea condiţii, nu poate fi vorba. Dacă le cităm, este pentrucă genul acesta a cunoscut succesul printre acele clase sociale, care erau cu totul lipsite de satisfacţie estetică, pe atunci, şi pentrucă prezenţa lor ne ajută să înţelegem atmosfera în care se trăia obişnuit la noi, în păturile inferioare ale populaţiei. Trebue să mărturisim însă că, tocmai din acest punct de vedere, constatările noastre sunt destul de triste. Este surprinzător să vedem cu ce se mulţumea publicul nostru, ca informaţie şi cunoştinţă istorică, şi cât de jos erau, şi gustul, şi nivelul cultural, al celor ce-şi luaseră rolul de educatori. In alte ţări, de pildă în Franţa, întâlnim aşa numitele *Images d'Epinal*. In genere ele erau nu litografiate, ca la noi, ci gravate în lemn, apoi colorate cu mâna. Subiectele erau cam aceleaşi, ca în cele româneşti, în majoritatea cazurilor. Ele însă n'aveau nici pe departe pretenţia litografiilor lui Pappasoglu sau ale celorlalţi editori români. Se mulţumeau, într'un

---

[1]) N. Vătămanu: *op. cit.*, p. 12.

stil naiv, care nu e lipsit de farmec, în tonuri vesele, care luminau peretele pe care erau fixate, în locuinţele ţăranilor francezi, să le aducă aminte, în versuri săltăreţe, care unele se puteau şi cânta, de o legendă, de un fapt istoric important, luat mai ales din vieaţa lui Napoleon şi a generalilor săi. Acolo, fără îndoială, ne găsim în faţa unui produs de artă populară, cu tot parfumul ce transpiră din astfel de opere anonime. Ceea ce indispune în stampele lui Pappasoglu şi a imitatorilor săi, nu este numai vulgaritatea desenului, imprimarea neglijentă, hârtia de calitate rea, ci pretenţia de operă ştiinţifică şi de artă, a acestor « arheologi » amatori, plini de prejudecăţi şi fuduli de cunoştinţele lor. Cu adevărat, în ce-l priveşte pe colonel, artă de « deputat notabil de mahala », cum îi plăcea să se numească.

Am examinat noi înşine peste şaptezeci de astfel de planşe litografiate, editate de Pappasoglu. Numărul lor a trebuit să fie mult mai mare. De altminteri, nici nu era nevoie să vedem mai multe, pentru a ne da seama de caracterul lor, pentrucă mai toate se aseamănă ca spirit şi calitate a tehnicei. Unele se pot data, fie că ele poartă o indicaţie precisă a anului, alături de numele litografului şi al desenatorului, fie că se referă la unele întâmplări databile, au trebuit deci să fie trase nu mult prea târziu după îndeplinirea evenimentelor ce comemorează.

Pentru a cruţa altora examinarea şi clasarea migăloasă şi obositoare a tuturor acestor foi, vom da în cele următoare lista celor ce se găsesc în colecţia Academiei Române, în cabinetul de stampe. Vom începe cu cele mai mult sau mai puţin databile.

In 1857, Portrete ale Domnilor, după tablourile cu ctitori, din mănăstiri.

In 1858, Podul lui Traian [1]); Portretul lui Barbu Ştirbei.

In 1859, Unirea Principatelor, cu versuri la adresa lui Cuza; Portretul lui Cuza, printre mărci de judeţe; Statul major al armatei franceze, în mijloc cu Impăratul Napoleon al III-lea; Tabloul cu Impăraţii Otomani.

In 1860, Inscripţii şi obiecte de prin mănăstiri (Tocmai în acel an Pappasoglu, însărcinat de guvern, vizitase biserici din Prahova, Dâmboviţa, Muscel şi Olt [2]); Sosirea lui Cuza la Cameră, în Februarie 1860; Cetatea lui Negru-Vodă.

---

[1]) Titlurile stampelor fiind uneori foarte lungi, ne vom mărgini să indicăm, cât mai scurt, numai subiectul.

[2]) N. Vătămanu: *op. cit.*, p. 5.

In 1861, Unirea Principatelor; Lupta pompierilor din Dealul Spirei; Banditul Marin Bălan.

In 1862, Portrete de Voevozi.

In 1863, Portretele Domnitorului Cuza şi al Doamnei Elena Cuza.

In 1864, O excursie în Oltenia.

In 1866, Portretul lui Carol Anton de Hohenzollern, tatăl Prinţului Carol.

In 1868, Portretul episcopului Calinic de Râmnic; împărţirea drapelelor regimentelor, strânse pe platoul Cotrocenilor, în Septemvrie 1867.

In 1869, Portretul lui Pappasoglu însuşi, însoţit de o biografie.

In 1870, Defilarea armatei, după manevrele din Târgovişte; Banchetul, cu aceeaşi ocazie.

In 1874, Statua lui Mihai Viteazul.

In 1878, Independenţa României.

In 1879, Mircea cel Bătrân în luptă cu Baiazed, la Rovine.

In 1880, Obşteasca Adunare din 1830, având în mijloc pe generalul Kiseleff; Câmpul de onoare şi martirii Independenţei.

In 1881, Eliade Rădulescu (cu ocazia inaugurării statuei acestuia); Proclamarea Domnitorului Carol ca Rege al României.

In 1883, Ştefan cel Mare; din nou Traian şi Podul peste Dunăre; portretul Regelui Carol.

In 1885, Portretul lui Alex. de Battenberg, Principele Bulgariei.

In 1888, Incoronarea ca Rege a lui Carol I.

Pe cele care nu se pot data, le vom împărţi în mai multe categorii, după subiect. Vom începe cu *portretele :* Mitropoliţii Calinic Miclescu şi Iosif Naniescu; Portretele ofiţerilor căzuţi în Bulgaria; Neagoe Voevod şi Despina; Matei Basarab şi Elena; Mihail Cantacuzino, cu familia (după o frescă din Târgovişte); Iancu Jianu; Regii Dacilor; Ştefan cel Mare; Portrete de Domni şi Doamne (în medalioane având biserica lui Bucur şi pe cea episcopală dela Curtea de Argeş); Mihail Kogălniceanu; Dim. Bolintineanu; Carol I şi Regina Elisabeta; Membrii familiei Imperiale Ruse; Tudor Vladimirescu; Portretele Colonelului Duca, Colonelului St. Vlădoianu şi Generalului Barbu Vlădoianu.

Faptele memorabile din istorie formează subiectul stampelor următoare: Focul cel mare din Bucureşti, în 1847. Este de remarcat că această stampă reproduce o vedere a Bucureştilor, publicată în acelaşi timp, cu singura deosebire că litograful a adăugat deasupra caselor câteva limbi de foc şi câţiva nori de fum; Lupta lui

Constantin cel Mare; Lupta dela Călugăreni; Venirea Romanilor în Dacia; Reluarea cetăţii Târgoviştei de către Mihai Viteazul; Lupta dela Drăgăşani; Lupta dela Plevna (cea reprodusă după *Illustrated London News*); Tabloul istoric al României de Jos; Omorîrea lui Mihai Viteazul (după Th. Aman).

Subiecte din imaginaţie: Cea din urmă speranţă a vânătorului; Soarta militarului; Ursitorile; Barbara Ubrich.

Vederi de monumente sau privelişti din natură: Peştera Ialomiţei; Mănăstirea Dealului; Tezaurul dela Pietroasa (Cloşca cu puii), împreună cu portretul celui care o furase; Columna lui Traian; Mormântul Cantacuzenilor, din Târgovişte; Crucea lui Şerban Cantacuzino; Cernica; Ocna părăsită din Telega.

Printre colaboratorii lui Pappazoglu am citat, în primul rând, pe Carol Popp de Szathmary. El este, fără îndoială, cel mai înzestrat dintre acei desenatori, ale căror opere, reproduse prin procedeul litografiei, pătrundeau apoi în tot cuprinsul mai întâi al Principatului Munteniei, înainte de Unire, apoi în întreaga Românie.

Nu trebue însă să ne închipuim pe Szathmary ca pe unul din acei artişti din Apus, care, amorezaţi de procedeul desenului pe piatră, pentru toate resursele ce el oferea unui practician abil, o preţuiau pentru acea gamă infinită de valori, dela negrul cel mai intens, însă dulce şi catifelat, până la o boare gri, abia deosebindu-se de albul hârtiei, şi se serveau de el ca de ceva cu totul deosebit de orice altă tehnică, adică ca de o posibilitate nouă, variată în efectele ei; în fond, ca o completare minunată a resurselor lor.

Pentru compatriotul nostru litografia era în primul rând un mijloc de educaţie naţională a publicului şi un izvor de venituri, alături de fotografie, pe care de asemenea a exercitat-o. Pasiunea unui Géricault, a unui Delacroix, a unui Raffet sau Daumier pentru stampa obţinută cu piatra, ingeniozitatea lor în a găsi efecte noi, imposibile prin orice alt mijloc, nu-l atinsese, ca de altminteri pe nimeni dintre numeroşii litografi din Bucureşti, mulţi din ei Germani şi mai de grabă meseriaşi decât artişti.

Szathmary a cunoscut litografia de tânăr. Crescut în ideile ce stăpâneau spiritele între 1830 şi 1848, el îşi făcea despre artă şi scopul ei alte idei decât cei care au venit după dânsul. De aci pornea şi entusiasmul lui pentru tot ce era primitiv în vieaţa ţăranului, interesul pentru manifestările sub aspectul lor pitoresc ale

acestuia, pe care le-a înţeles ca nimeni altul. Era, de sigur, în această atitudine şi un ecou al ideilor romantice, care, în tinereţea pictorului, stăpâneau multe cercuri artistice.

A cunoscut litografia, ca unul care se servise de ea, încă din 1835. Atunci, în colaborare cu Anton Chladek, după cum am văzut în primul volum al acestui studiu, el o practicase la Pesta, în condiţii modeste, ca un mijloc de a-şi câştiga traiul. Mai târziu el executase o serie de portrete de fruntaşi unguri ori de orientali, evident destinate să fie multiplicate tot prin litografie [1]). Ele au rămas însă ca simple desene, afară numai dacă, trase fiind, nicio foaie din cele litografiate n'a pătruns până la noi. In orice caz, aceste portrete ar fi reprezentat forma cea mai accesibilă şi mai obişnuită a litografiei, pe cea în negru.

Curând însă, în Apus, încep să se tipărească şi litografii în mai multe colori, aşa numitele cromolitografii, ce vor cunoaşte o întinsă şi nemeritată popularitate. Ambele forme, atât litografia în negru, cât şi cea în colori, cu mai multe pietre, apar în Albumul lui Szatmary, publicat în ungureşte: *Erdély Képekben* (Ardealul în imagini) [2]). Este prima lucrare importantă a artistului, după încercările de mai înainte, din Pesta. Ea se încadrează în curentul romantic al vremii şi este asemănătoare, chiar şi în ce priveşte calitatea tehnică, multor publicaţii ce apăreau atunci în Europa, mai ales în Anglia şi Franţa. Cuprinde, în total, douăzeci şi una de planşe.

In mijlocul taberelor turceşti din Silistra şi Olteniţa, unde Szathmary se găsea în preajma războiului Ruso-turc, în 1854, el îşi dă seama de succesul ce s'ar putea obţine cu o altă serie de cromolitografii, în care ar apărea tipurile de orientali, în costumele lor somptuoase, pe care le vedea atunci în jurul său. Astfel, între 1850 şi 1860, interesul artistului este de o potrivă solicitat de aceste două forme ale litografiei, de cea în negru şi de cea în colori. După această ultimă dată cromolitografia va fi practicată mai cu precădere.

Din prima categorie, adică din cele în negru, fac parte mai ales o serie de portrete: cel al lui Barbu Ştirbey, ca Domn; cel al Doamnei; cele ale Mitropolitului Nifon şi ale câtorva demnitari ai Statului. După Ştirbey a făcut cel puţin două desenuri: unul, din Almanahul Statului din 1853, tipărit la Bucureşti, la Bielz

---

[1]) Pentru detaliile biografice cf. studiul meu din *Analecta* I, Bucureşti 1943: *Pictorii din Familia Szathmary*.

[2]) A fost studiat de I. Muşlea, directorul bibliotecii Universităţii din Cluj.

şi Danielis. Un altul, de mai mari dimensiuni, mai de paradă, oval, îl reprezenta pe Domn în picioare, în uniformă şi cu mantaua pe umăr. Alături, pe o masă, cuşma cu o egretă cu pietre scumpe şi un buzdugan. A fost desenat în 1851, după natură, şi tipărit, în foarte bune condiţii, la Lemercier, în Paris (fig. LVIII). Portretul acesta face pendant celui, de aceleaşi dimensiuni, al Doamnei Elisabeta, şezând într'un fotoliu.

Din acelaşi an este şi portretul Mitropolitului, imprimat tot la Lemercier (fig. LIX). Câţiva ani mai târziu, în 1857, Szathmary desenează şi litografiază Deschiderea Divanului Ad-hoc (29 Septemvrie 1857), un « tour de force » de vreme ce fiecare din numeroasele personaje vrea să fie un portret. Tot Szathmary este desenatorul stampei editată de Pappasoglu, cu deschiderea camerei de către Domnitorul Cuza, la 29 Februarie 1860 [1]). Intre aceste două date se plasează o altă stampă, reprezentând grupul membrilor comisiunii internaţionale pentru reorganizarea Principatelor Dunărene, grup « fotografiat şi litografiat » de Szathmary. De aci aflăm că uneori punctul de plecare al unui desen, în vederea trecerii lui pe piatră, nu era un studiu luat după natură, ci o fotografie.

Remarcabile prin calitatea lor sunt portretele Domnului Alex. Ioan Cuza şi al Doamnei, ieşite câţiva ani mai târziu şi tipărite la Lemercier (fig. LX). Ele sunt de mari dimensiuni şi au la bază admirabilele studii în creion, azi la Muzeul Toma Stelian. In schimb, stampa alegorică publicată de Pappasoglu — pe care am semnalat-o, — dedicată « Prinzului » Ioan I, al Moldo-României, este copilărească şi destul de rău imprimată: Un turn crenelat se ridică în mijlocul unui peisaj variat. La picioarele lui, un nor, dincoace de care un leu, înconjurat de drapele şi simboale ale ştiinţelor şi artelor, ţine în ghiarele lui stema ţărilor unite. Pe turn, sus, este fixat portretul lui Cuza, într'o ramă de frunze de laur, şi mai jos, pe o placă, un fragment din discursul lui Kogălniceanu: La legi noui, om nou (fig. LXI).

Tot pentru Pappasoglu, Szathmary desenează o stampă foarte mediocră, cu trei portrete de ofiţeri, şi o alta, infinit superioară, cu totul demnă de marele său talent care, pe deasupra, este şi bine trasă, Omorîrea lui Mihai Viteazul, după tabloul lui Aman.

---

[1]) Desenul pentru această litografie, infinit superior acesteia, se găseşte în colecţiile Academiei Române.

După detronarea lui Cuza, atunci când se vorbeşte de candidatura la tronul României a contelui Philippe de Flandra, Szathmary fabrică în grabă un portret al acestuia, care se resimte de împrejurările anormale în care a fost conceput şi executat. Iar când Prinţul Carol e ales Domn, el întocmeşte două portrete, mai pe îndelete, mai bine studiate, poate chiar pentru care îi pozase cel portretizat, unul tipărit la Wonneberg, altul la Paris, la Lemercier, acesta litografiat de Führ.

Alte portrete, mai putem aminti pe cel al generalului I. Florescu, din 1865, şi pe cel al artistului însuşi, tipărit la Pesta, probabil după un desen al acestuia. O scenă din vieaţa Regelui Milan al Serbiei, din 1872, închide seria litografiilor în negru, din opera lui Szathmary.

Să ne întoarcem acuma la celălalt gen de litografii, la cele în colori. Ideea de a profita de această invenţie, în deosebi făcută să placă marelui public, a putut veni lui Szathmary foarte de vreme, poate îndată ce i-a intrat în mână vreuna din publicaţiile germane de acest fel. Imediat ce ia cunoştinţă de această minunată invenţie, proiecte peste proiecte răsar în creierul inventiv al pictorului. Primele au de obiect multiplicarea fotografiilor şi studiilor în acuarelă, luate în taberele dela Silistra şi Olteniţa, unde se găseau superbe exemplare de militari turci, din toate provinciile Imperiului Otoman, care se întindea atunci dela Carpaţi, până în inima Asiei.

In 1855 un periodic vienez ştia că Szathmary va reproduce prin cromolitografie, la Leopold Müller, câteva vederi şi tipuri din Orient. Academia Română posedă două din aceste planşe, una cu trei personaje, (fig. LXII), dela Olteniţa, după o pictură a artistului, din 1854; alta, cu două persoane, luată în tabăra din Silistra. Ambele sunt trase cu grijă, fără niciunul din defectele întâlnite în cromolitografiile lui Szathmary de mai târziu, când ele erau publicate în ţară, în stabilimentul său grafic, unde însă lipseau lucrătorii îndemânatici. De altminteri, şi subiectul convenea unei asemenea tehnice: Tineri orientali, tipuri umane bărbăteşti, însă exotice, bronzaţi, fioroşi la înfăţişare, în costume complicate, largi, împodobite cu tot ce a putut imagina mai bătător la ochiu o fantazie de asiatic.

Doisprezece ani mai târziu, în 1867, el publică o altă litografie, cel puţin tot atât de valoroasă, din punctul de vedere artistic. Este cea în care a fixat un moment din excursia Prinţului Carol la mănăstirea Tismana, întreprinsă în acel an (fig. LXIII). Există din

această lucrare exemplare în negru, alături de altele în colori. Spre deosebire de cele precedente, nu cred să fie trasă cu mai multe pietre, ci, după toate probabilităţile, cu una singură, în care o parte sau alta se acoperea cu cerneală colorată, după ce se tipărise partea în negru, scheletul acestei litografii în peniţă. Procedeu mult mai delicat, dar producând efecte surprinzătoare, ca de acuarelă, evocând cu adevărat atmosfera clară şi transparentă, dela munte.

Au urmat după aceste iniţiative reuşite, care nu numai că nu desfigurează opera lui Szathmary, ci o completează în chip fericit, altele, de o calitate inferioară, — artă pentru omul de rând. Ele sunt trase într'un mare număr de exemplare şi chiar în mai multe ediţii, în care caz le considerăm ca de-a-dreptul nedemne de el. Numărul lor este impresionant, ca şi cel al stampelor lui Pappasoglu, chiar şi subiectele lor sunt mai mult sau mai puţin asemănătoare cu acelea: Portrete de voievozi, scene sau tablouri militare, care alegorice de serbarea încoronării lui Carol I, costume şi monumente din diversele judeţe, pe unde călătorise autorul lor, adică din mai toată ţara. Ele constitue un păcat de bătrâneţe al lui Szathmary, asupra căruia ar fi nedrept să ne oprim (fig. LXIV).

Toate aceste cromolitografii se publicau în albumuri, unele puse sub patronajul chiar al Domnului. Artistul le numea «oleografii», căci planşele primeau un verniu, care le da un lustru, ca cel al uleiului.

Cu timpul, fiindcă uneori piatra se crăpa, el adoptă un alt procedeu, care se întrebuinţa şi în Apus: Tratarea unei plăci de zinc, pe care se desenase cu cerneală litografică, întocmai ca piatra litografică. Fusese inventat de un tipograf francez, Firmin Gillot, şi poartă numele de «paniconographie» sau «panicographie». Este practicat de Szathmary, între altele, pentru executarea titlului periodicului său *Ilustraţiunea*, din 18 Septemvrie 1860. In acest periodic, alături de figuri şi de planşe, copiate după ziare străine, se găsesc câteva astfel de planşe, după desenuri de Szathmary, în maniera sa cea mai plăcută. De ce nu erau mai multe ilustraţii originale, privitoare la noi, el ne-o spune singur, într'un număr din anul următor: pentrucă lipsesc «csilografii», care să sape lemnul cu subiecte locale.

Spre sfârşitul vieţii el mai desenează, pentru o zincografie, titlul unui alt periodic ilustrat, *Cimpoiul* (1883). Desenul este însă departe de a putea rivaliza cu planşele din trecut. De altminteri,

acest procedeu mecanic, care nu mai avea nimic aface cu grafica propriu zisă, iese din preocupările noastre.

P a p p a s o g l u, după cum am văzut, îşi tipăreşte stampele la unul sau la altul dintre stabilimentele, destul de numeroase, ce existau în Bucureşti în acea epocă.

S z a t h m a r y are, cel puţin o bucată de vreme, o tipografie proprie. Fără a avea pretenţia să dăm o listă completă a tuturor celor care, în Bucureşti, tipăreau lucrări, comerciale sau artistice, prin litografie, considerăm util să schiţăm, în câteva linii, pe cele mai cunoscute. Mai fiecare avea în fruntea ei pe un mestesugar, nu numai îndemânatec să execute trecerea pe piatră a unui desen şi tipărirea lui, dar, la nevoie, în stare să inventeze singur un subiect de litografie, cum vom vedea.

Cel al lui G. V e n r i c h, care se găsea «la Hanul lui M. Ghica, în faţa apeductului», pare să fie, împreună cu cel al lui W o n n e b e r g, cel mai important, poate şi pentru că era condus de cel mai talentat printre aceşti artişti-meşteşugari. Un Schulhoff, posedă pe cel dela Hotel Post. H. C. Wartha, Fred. Walbaum, Sander şi Comp. (Socec. Sander şi Teclu). C. Roset (Rosetti) (ceva mai vechi decât epoca pe care o cercetăm în acest volum), B. Baer, (Pasagiul Român), G. Voneberg (al cărui adevărat nume este Wonneberg), Bielz şi Danielis sunt proprietarii sau conducătorii altor stabilimente tipolitografice. Voneberg are şi el un atelier tot aşa de cercetat ca cel al lui Venrich. La el sunt tipărite multe din litografiile de P a p p a s o g l u mai sus citate. Şi, cum aspectul acestor stampe, în afară de orice consideraţie de originalitate, din partea celui care efectuase desenul, este deosebit dela una la alta, trebue să conchidem că aici se găseau lucrători litografi destul de numeroşi, fiecare cu anume însuşiri individuale.

Mai fiecare dintre aceşti proprietari are însă şi o activitate proprie, execută adică stampe, pentru un editor sau altul, stampe care uneori se imprimă în stabilimentul lor propriu, dar alteori — mai adesea — într'un alt stabiliment, acolo unde doreşte editorul. Această împrejurare este de natură să încurce şi mai mult cunoştinţele noastre despre adevărata situaţie a tehnicei litografice la noi, în cea de a doua jumătate a secolului, în privinţa stampelor populare sau de popularizare.

K. D a n i e l i s, am văzut, lucrează adesea pentru P a p p a s o g l u. Multe din publicaţiile acestuia — din nefericire cele mai neplăcute ca aspect şi mai naive — sunt opera lui, tipărită la A.

Bieltz, asociatul casei. Dar el semnează şi alte stampe. Astfel una, pe care semnătura este greşită (probabil din pricina unei proaste lecturi a ei, de pe desenul executat la Bucureşti, dar tipărit la Viena) R. Bielitz, reprezintă o vedere panoramică a Bucureştilor, dela Curtea Arsă. Litografiată de un Czerny, ea este imprimată de G. Reiffenstein, Verlag Jos. Bermann, Viena (C.XV.4).

Mai important, ieşit din colaborarea Bieltz-Danielis, este albumul litografiat al oştirii, din 1852. Coperta, destul de simpatică, este un ornament tras în negru şi colorat cu mâna. Urmează în text un istoric al Oştirei Româneşti, ca introducere. In sfârşit, planşe litografiate în peniţă şi tot cu mâna colorate redau aspectul diverselor uniforme de atunci. Fiecare pagină este precedată de o notă explicativă, în care se găsesc fel de fel de ştiri, şi azi interesante, cu privire la armata noastră. Uneori exemplarul a rămas cu planşele în negru, ceea ce arată că erau două ediţii, deci două preţuri, una ceva mai obişnuită, alta, cea colorată, mai de lux.

Altă dată Danielis publică, probabil inspirându-se dela un model german, un Tatăl Nostru ilustrat (C.IV.49). Singura scenă originală este comentarea părţii din rugăciune în care se vorbeşte de Pâinea noastră cea de toate zilele, unde se vede un ţăran român; în mod excepţional, căci am spus câte rezerve se cuvine a face cu privire la litografiile lui Danielis, aceasta este corect desenată şi îngrijit imprimată.

Un alt desenator, în acelaşi stabiliment grafic, era Josefina Bieltz, poate fiica patronului. Lucrările acesteia, sunt superioare celor mai multe iscălite de Danielis. Nu sunt însă totdeauna tipărite în tipografia părintească, ci şi la B. Baer, în Pasagiul Român. Aşa, de pildă, portretele lui August Treboniu Laurian (B. CV.20) şi cel al Domnitorului Carol, (D. LXXIV.14) din 1866. Portretul lui Dim. Bolintineanu (C.LXIV.7), executat pentru Pappasoglu şi un alt portret al Domnitorului Carol (C.LXVII.5) se trag însă la Bieltz. Tot această artistă, pobabil, a desenat imaginea Egumenului Gavrilă (A.XXIX.80), însoţită de o inscripţie în limba grecească. Ceea ce arată că nu numai Românii se adresau tipografiilor din Bucureşti, care de altfel mai toate erau în mâini germane, cum se vede după numele proprietarilor, ci şi Grecii, iar uneori chiar Sârbii sau Bulgarii.

H. Wartha desenează, pentru un Gr. Luis, editor, două stampe patriotice. Ele se tipăresc la Viena, la I. Haupt. Una, Misiunea României în Orient (C.V.6), arată pe o femeie, România, cu o faclă în mână, între două alte femei, Comerţul şi Industria.

In fața ei se închină Turci și Ruși, în grupe de câte trei, la dreapta și la stânga. In aer plutește un vultur, iar sus, deasupra, lucește o stea. In colțuri, vederi din porturile noastre. Cea de a doua, România Liberă (C.V.7), înfățișează pe un dorobanț înarmat. Lângă el o femeie, România. La picioare, arme frânte, lanțuri rupte, un fes și un vultur. Genul Pappasoglu, evident, nici mai bune, nici mai rele decât cele ale acestuia.

G. Wonneberg ori Voneberg este cu mult mai fertil. Stampele desenate de dânsul au uneori mai mari proporții, cam în felul calendarelor de perete de azi, și se distribuiau ca suplimente la abonații unor foi sau periodice, mai ales la cei ai *Revistei Române* și ai *Trompettei Carpaților*. Administratorul ultimei dintre aceste reviste, I. Polescu, este, în același timp, editor, ca și Pappasoglu, de stampe pentru popor. De multe ori el se adresează lui Voneberg pentru desen. Așa, de pildă, pentru un Traian, în costum de ostaș roman (D.XC.49), lucrare destul de îngrijită, în două colori, deci trasă cu două pietre.

Tot Voneberg desenează și publică un portret al lui N. Bălcescu (C.LXIV.2) și un dublu portret al Prințului Carol și al Princesei Elisabeta (C.LXVII.9), probabil cu ocazia căsătoriei lor. Este încadrat de flori și poartă jos stema României, între două drapele. Sus inițialele celor doi tineri căsătoriți, C și E. O altă stampă reprezintă pe cei patru Văcărești: Enache, Alecu, Nicolae și Ion (B.LII.46). Enache și Alecu reproduc cunoscutele portrete ale acestora de Anton Chladek. A fost tipărită de *Revista Română*, care, de altminteri, mai publică și alte figuri, după gravuri mai vechi cu dăltița, în copii litografiate de către Voneberg: Capul lui Mihai Viteazul, după Sadeler (B.CV.2); tot Mihai Viteazul, cu căciulă ciobănească, după o gravură contemporană, cunoscută (B.LI.3); un al treilea bust al lui Mihai (B.LI.2).

Voneberg se inspira adesea dela stampe mai vechi. Acesta era probabil obiceiul printre litografii dela noi, și nimeni nu-i blama pentru asemenea slăbiciune.

Ideea proprietății artistice n'a pătruns decât cu greu. In orice caz, publicul căruia se adresa era indiferent la chestiunea originalității unei compoziții, redată prin litografie. Intr'o altă stampă, de pildă, cu Trei Dorobanți, punctul de plecare este dela Ch. Doussault și litografia acestuia cu cei trei dorobanți din Romanați, Târgoviște, Slatina (A.XVIII.18). In astfel de opere, în care se poate face comparația cu ceea ce se producea în Apus, se vede mai ales deosebirea de calitate cu ceea ce se făcea la noi.

Ca editor, de data aceasta, V o n e b e r g publică Uciderea lui Mihnea cel Rău, după un desen de C. I. S t ă n c e s c u, litografiat de I. D e m b i n s k y (Icon. B.II.7).

I. P e r n e t, desenator şi «litografist», este francez de origine. Locuia în Uliţa Gorgan 10. El execută câteva planşe de mari dimensiuni (Album V.457), editate de G. Ioanid, «compuitor» fiind D. P a p p a s o g l u. Aceasta arată că, în afară de stampele scoase de dânsul, poate pe când se afla încă în armată (căci mai niciodată nu se poate determina cu precizie data, pe aceste foi ce se referă la persoane şi la evenimente de mult dispărute), P a p p a s o g l u contribuia cu informaţia sa la efectuarea acestor litografii. Una din ele, dedicată naţiunei române, în două colori, conţine medalioane cu portretele Domnilor noştri. Ultimul dintre aceştia este Alex. Ghica, retras din Domnie în 1842, ceea ce ar putea fi o indicaţie de dată.

Tot P e r n e t desenează un portret al lui Mircea cel Bătrân, în costumul dela Cozia. De jur împrejur douăsprezece medalioane cu capetele a doisprezece Domni, ultimii fiind G. Bibescu şi Barbu Ştirbei. Şi aici, pentru datarea stampei, putem porni dela figura celui din urmă Voievod. In ovale, ici şi colo, diverse monumente: O cruce, turnul clopotniţei dela «Mânăstirea Colţei, unde se află şi spitalul făcut de spătarul Mihai Cantacuzino», Mânăstirea Pantelimon, cu spitalul lui Gr. Ghica, pentru optzeci de bolnavi, etc. Interesant este că P e r n e t pune în josul foaiei de hârtie un timbru uscat, cu numele său, şi câteva cuvinte în franţuzeşte (D. LXXIV.1). In sfârşit, un portret al generalului Ioan Odobescu, este din 1857 (C.CXXI.29).

G. V e n r i c h este cel mai fecund şi mai talentat dintre litografii bucureşteni, cel a cărui activitate se poate urmări cu mai mare uşurinţă, poate şi pentrucă, întocmai ca P a p p a s o g l u, el a crezut necesar să ne informeze asupra activităţii sale. In adevăr, *într'o stampă* (C.LXV.39) *publicată* după *moartea* lui I. H. Rădulescu (1872) el ne dă fel de fel de date asupra carierei sale de artist. In 1829, când a intrat în capitala Bucureşti, (de aci aflăm că se numea Ion G. Venrich), a fost bine primit şi încurajat de Heiade. De aceea litografia îl reprezintă pe acesta aşa cum fusese atunci, în floarea vârstei, dar şi aşa cum era în ultimii ani ai vieţii. Evident, după moda timpului, cele două imagini sunt înconjurate de fel de fel de simboale pentru ştiinţe şi arte şi au între ele o medalie reprezentând pe Prinţul Carol.

Date despre I o a n G. V e n r i c h, mai găsim într'o altă litografie (B.LII.38) în care sunt patru portrete ale sale din 1833,

din 1838, din 1843 şi din 1874. Tot aci se repetă din nou afirmaţia că el venise din Ardeal, la 16 Mai 1829.

V e n r i c h este superior confraţilor săi bucureşteni, am spus-o. Desenul său e mult mai corect, mai plăcut la aspect, mai sigur. El ştie încă să imprime o stampă, aşa încât cele ce ies din stabilimentul său pot suferi comparaţia cu cele venite din străinătate, dela Viena sau dela Lemercier, de pildă. Printre cele mai vechi semnalăm pe cele trase pentru *Calendarul popular românesc* pentru 1845 şi de atunci înainte. In 1846 el desenează un portret al contelui Paskevici « guvernor al crăiei Polone », în peniţă, şi un altul al lui Alex. Dem. Ghica. In 1847, alte ilustraţii, hors texte, pe o singură pagină. Jos remarca: Aşezământul litografic de G. V e n r i c h. In *Almanahul statului* din 1848 două bune portrete: cel al lui Bibescu, Domnul, în uniformă, la piept cu decoraţia primită dela Sultan, (fig. LXV) şi cel al Doamnei, Mariţica Bibescu, în costum naţional.

Dar toate aceste litografii, deşi ne ajută să ne dăm seama de evoluţia lui V e n r i c h, sunt anterioare datei dela care am pornit în acest al doilea volum asupra Graficei Româneşti. In 1857, el publică o stampă alegorică: Concordia res parvae crescunt, discordia maximae dilabuntur. Suntem în preajma Unirei. Două fete tinere, triste, stau împreună, rezemate de un mal. Deasupra lor o stea, iar în cer, doi îngeri, care le au de grije. (B.II.18).

Din 1859 sunt planurile la *Regulamentul ostăşesc pentru frontul de cavalerie*, partea III-a, traduse de căpitanul din cavalerie D. Niculescu, prelucrate în şcoala ostăşească după modelele sale de elevii şcoalei, şi ilustrate cu litografii în peniţă de V e n r i c h. Tot de atunci *Manevra generală dela Băicoi*. (C.XVII.5).

Urmează un portret al lui Cuza (A.II.47), unul al lui Cloşca (A.VIII.22), după o gravură cu dăltiţa de A d a m, un al treilea al lui Avram Iancu, datat 1864, toate destul de slabe. Portretul lui Filip de Flandra, în picioare, aclamat ca Domn (o anticipaţie) (B.LI.58) este din 1866, iar cel al lui Carol Anton de Hohenzollern-Sigmaringen şi mai recent. Acesta este ieşit din stabilimentul Wartha (A.LXXVIII.33).

In 1874 el scoate o foaie cu portretele lui Mihai Viteazul, al lui Sinan Paşa, al lui Basta şi al căpitanilor lui Mihai, (C.XVII.9). Iar în 1881, un portret în grup al familiei princiare, printre ghirlande de flori (C.LXVII.8). După cum era de aşteptat, deşi poate la această epocă litografii îndemânateci erau mai puţin rari ca în trecut, V e n r i c h, bătrân, este inferior faţă de el însuşi.

Am găsit şi o serie de lucrări, care nu se pot data, pe lângă cele, destul de numeroase, litografiate pentru Pappasoglu, cuprinse în lista celor editate de acesta. Astfel sunt: o Jeanna d'Arc, dedicată Prinţului George Ştirbei « colonel adiotant » (D.XC.44); Romulus şi Remus, după tabloul de Rubens din muzeul de pe Capitol, una din cele mai reuşite planşe ale lui Venrich, ce se cunoaşte şi într'un al doilea tiraj, editat de Pappasoglu (C. V.3); portretul Mitropolitului Neofit, după un desen de Aug. Prestreaux, editat de Fred. Walbaum (B.LXXXV.15). Şi bine înţeles, nu putem avea pretenţia că n'am trecut nimic cu vederea, în împrejurările puţin prielnice, în care am făcut cercetările noastre la Academia Română, unde stampele sunt departe de a fi sistematic clasate.

Dar, cu aceasta încă n'am terminat lista celor care, ocazional sunt obişnuit, s'au îndeletnicit cu litografia de gen istoric-patriotic. I. Dembinski, cu care colaborase Voneberg, tipăreşte la acesta diverse stampe: Mihai Bravul şi Călăul; Banchetul lui Vlad Ţepeş, în mijlocul celor traşi în ţeapă; Primirea Banului Mărăcine la curtea lui Filip de Valois (datată 1873); chiar, pentru Bulgari, pe Simeon Ţarul, înaintea Constantinopolului, în 924.

Un I. R. Huber, desenează după natură, în 1866, o Panoramă a Bucureştilor, interesantă ca document. Un E. Grassiani litografiază în două colori portretcle Regelui şi al Reginei, cu ocazia încoronării lui Carol I (C.XCVIII.11). Aug. Prestreaux litografiază şi publică la C. Rosetti, un portret al lui Alex. Ghica. Partheni, pe cel al lui Costică Balsch, Vornic, şeful politiei Iaşi (1855) (B. LII.3). Dauthage, trei portrete: pe cel al lui Carol Davila, pe cel al soţiei sale Ana, pe cel al lui Polizu Micşuneşti, aghiotantul Prinţului Carol (C.LXIV.16, 17 şi 36). H. C. Wartha, care publicase ca suplimente la *Calendarul pentru Toţi* litografiile lui Dembinski, tipăreşte încă, fără indicaţie de desenator, trei foi cu portretele în medalioane ale Istoricilor Români (A.XI.43), ale Poeţilor Români (A.XI.58) şi ale persoanelor principale care au luat parte la acţinuea dela 11/23 Februarie 1866. G. I. Filionescu scoate, după gravuri vechi, busturile în mărime naturală ale unor Domni, în genul celor dela Lemercier.

Câţiva iscălesc cu iniţiale: A.S. în 1861, litografiază un bun portret al lui Cuza (C.LXIII.18); F.A. în 1869, publică portretul banditului Radu Anghel (C.LXIV.38); F. W. un « Dragoshu Vodă ».

In Biblioteca Ureche din Galaţi am întâlnit, pe lângă stampele studiate în colecţiile Academiei Române, câteva altele, care nu se găseau aici. In afară de nelipsitele foi cu portretele Domnilor şi Domniţelor, împărţiţi în trei serii, după cronologie, publicate de S. S. Secăreanu, «institutor public în Bucureşti», litografiate, şi bine litografiate, de Eduard Sieger «furnizorul Curţii Imperiale din Viena», desenate, unele de M. B. Secăreanu, altele de Sava Henţia, altele la Angerer şi Göschl, altele, in sfârşit, de Mayenshofer (după Henţia), sunt câteva caricaturi politice, de tendinţă antisemită. Lascăr Tărăbuţă, gălăţean, fiu de preot, scoate la Iaşi: Românimea roşluită(?) de duşmani jăfuită de Jidani şi o Hartă simbolică a Europei. In prima (4932), un Dorobanţ, pe ţărmul Mării, şade lângă un copac imens, ale cărui crengi sunt rupte şi tăiate de unii din vecinii noştrî şi de Evrei. In cea de a doua, un păianjen imens, în centrul Europei, cu cap de Evreu, e gonit cu mătura din toate ţările. Un K. Alexandre, sub titlul Voieşte şi vei putea, imaginează doi Români uniţi, la care priveşte îngrozit un Evreu. Toate aceste caricaturi pornite din sentimente josnice de intoleranţă, sunt atât de inferioare ca execuţie, încât n'au fost semnalate de noi decât ca un document despre nivelul scăzut la care se poate coborî uneori litografia.

In aceiaşi vreme se publică şi în Ardeal litografii, cerute de populaţia românească de acolo. Este natural ca portretul celor care au ajuns la oarecare notorietate, şi mai ales cel al şefilor bisericii, să fie cel mai căutat. Nici scenele religioase nu lipsesc. Aşa Mih. Şerban, litografiază la Viena, la August Grube, o Punere în mormânt, de mari proporţii, care se tipărise cu cheltuiala lui Ioan Alexi, episcop de Gherla, în 1851 (D.XII. iconografie). Şi Mişu Popp desenează pentru a perpetua amintirea schitului Frăsinet, din Vâlcea, cel zugrăvit de dânsul, o stampă, litografiată de F. Walch (poate tot cel care nu iscăleşte decât cu iniţialele F. W. chipul lui Dragoş Vodă), reprezentând în partea de sus Adormirea Maicei Domnului, iar jos schitul, terminat de pictat în 1863 (C. XXI.12). N. Popescu execută busturile celor unsprezece Români, care în 1861 se găseau în dieta Ungariei. Desenate după natură de acest artist, ele sunt litografiate de F. Kollarz, tipărite de J. Jost din Viena şi editate de B. G. Poppoviciu, tot din Viena. Stampă de mare format, onorabilă ca prezentare, tipărită cu două pietre (D.XC.40). Eduard Kaiser lasă o serie de

portrete ale prelaţilor români din Ardeal, către 1855. Tipărite la Viena de L. T. Neumann, ele sunt remarcabile din toate punctele de vedere, putând rivaliza chiar cu cele iscălite de Kriehuber.

Cu această scurtă privire, la care am ajuns studiind mai ales colecţia Academiei Române şi cea a bibliotecii din Galaţi, nu cred să fi epuizat tot ce se putea spune într'un capitol, e adevărat fără importanţă pentru istoria artei româneşti, dar revelator pentru cine cercetează istoria moravurilor şi a gustului, în clasele mijlocii ale societăţii noastre dela finele secolului trecut. Nume noui de litografi, cel puţin de litografi mai însemnaţi, nu se vor putea găsi. Se va pune poate ceva mai multă ordine în succesiunea lucrărilor lor, se vor semnala altele, care mi-au scăpat mie, se va ajunge, în cel mai bun caz, a li-se fixa în detaliu biografia. Ca emoţie artistică însă, am convingerea că nu se va adăuga nimic nou, la ceea ce adusese cea de a doua jumătate a secolului trecut.

ILUSTRAŢIA CALENDARELOR ŞI A PERIODICELOR [1])

In intervalul de timp ce formează obiectul studiului nostru continuă să apară numeroase calendare şi almanahuri pentru popor, cum şi fel de fel de publicații instructive ori distractive, bogate în ilustrații de tot soiul. Ar fi o imposibilitate să ne ocupăm de toate, şi nici n'ar fi necesar. Multe, enorm de multe din aceste ilustrații sunt copiate după cele din presa străină, germană, franceză, mai rare ori engleză. Avem convingerea că uneori se cumpărau din Apus chiar blocurile de lemn, când era vorba de o gravură în lemn, sau piatra, când era vorba de o litografie, — după cum făcuse uneori şi Asachi [2]), — ajunse la noi mai uzate, evident, crăpate ici şi colo, trase apoi mai neglijent de maeştrii puțin experimentaţi în astfel de operații din tipografiile noastre. Altele, fără să fie direct imitate, se inspirau numai dela cele din presa occidentală, localizând la noi situații din alte țări, mai schimbând unele detalii, mai exagerând altele, pentru un public nu atât de instruit, ca cel căruia se adresau ceilalți. Nici acestea nu merită să ne oprim asupra lor. In sfârşit, începând de pe la 1880 şi metodele de reproducere sunt altele. In loc de litografie sau gravură în lemn, în loc chiar de gravura în zinc, tratată ca şi piatra litografică, — procedeu pe care l-am descris cu ocazia analizei operei lui Szathmary, — adică aşa numita paniconografie, se va întrebuința banala zincografie, în întregime mecanică; nici ea, de asemenea, nu ne poate interesa. Pentru ilustrația de carte, aşa dar, nu rămâne să ne preocupe decât cea cuprinsă aproximativ între 1850 şi 1880, şi numai atunci când

---

[1]) Cf. Sextil Puşcariu: *Calendare şi Almanahuri*. Extras din Almanahul Graficei Române din 1927 şi N. Iorga: *Ilustrația Cărților Româneşti, 1820—1860*, tot în Almanahul Graficei Române din 1927.

[2]) Cf. G. Oprescu: *Grafica Românească îu secolul al XIX-lea* vo . , p. 257 şi urm.

constă din lucrări executate la noi, fie şi de artişti străini, sau când se raportează la împrejurări, la oameni sau la localităţi din România.

Vom începe cu almanahul şi calendarul, carte trasă în mii de exemplare, destinată să pătrundă până în cele mai modeste locuinţe, să se acomodeze gustului puţin exigent al claselor de jos, să răspundă cerinţelor lor intelectuale, să îmbrăţişeze punctul lor de vedere, sentimentele lor, prejudecăţile lor, urele şi preferinţele lor. Prin aceste volume, în chip indirect, unul sau altul dintre editori tinde şi să insinueze, cum se face azi prin tractele şi comunicatele diverselor oficine de propagandă, anume credinţe politice, să câştige partizani pentru o idee sau alta. Cărţile menite să instruiască numai, să răspândească sfaturi folositoare ori să distreze în chip decent, fără aluzii riscate, fără glume grosolane, sunt destul de rare. Ele se tipăresc mai des în Ardeal, unde mediul era mai sever decât în Principate, iar viaţa de familie poate ceva mai serioasă.

Unele din aceste calendare, deşi văd lumina după 1850, nu sunt decât continuarea unor publicaţii mult mai vechi, evident ca o consecinţă a bunului renume de care se bucurau printre cetitori. Aşa este *Calendarul popular românesc*, care începuse să apară încă din 1838. In cursul lungei sale existenţe el îşi schimbă de mai multe ori formatul şi ornamentele ce-l decorează. La început avusese pe copertă o vignetă reprezentând un vultur încoronat, cu o cruce în plisc, cu aripele întinse, ţinând într'o ghiară o sabie şi în cealaltă un sceptru. *Magazia de petrecere*, evident partea cea mai amuzantă a calendarului, care apare ca un supliment al acestuia, are însă o altă copertă, pe care se găseşte, litografiat în peniţă, un cap de bărbat, dacă e privit drept, de femeie, dacă e privit inversat. Desen distractiv, naiv, bine înţeles, cum se întâlnea deseori, pe atunci, n publicaţiile destinate publicului de rând. El deştepta curiozitatea şi ingeniozitatea cetitorului în a descoperi ceea ce era ascuns în te miri ce colţ neaşteptat al lui.

De ilustrarea acestui calendar, care de prin 1843 înainte are un format mai mare şi mai impunător, mai prezentabil şi tipărit cu mai multă îngrijire, este legat numele lui Venrich, pe care îl cunoaştem din capitolul precedent. Acesta desenează şi semnează cele mai multe din vignetele ce împodobesc foile cărţii, unele independente de text, trase separat, altele lămurindu-l.

Sunt fel de fel de subiecte în aceste mici compoziţii, după natura articolelor ce însoţesc, tratate, când ca gravuri în lemn, când ca litografii, unele ca simple gravuri, în text, deci de mic format, cum erau în Apus cele ale lui Tony Johannot, Jean

Gigoux, Grandville, Doré, Gavarni ori Daumier, altele în plină pagină, portrete dela noi sau din altă parte, ori imagini documentare, adică adevărate planşe zoologice, botanice, geografice [1]).

Venrich era un desenator corect, deşi poate fără o personalitate prea reliefată. El se inspiră de unde poate, dar îşi supraveghează lucrările şi, ceea ce este tot atât de mulţumitor, tipărirea lor. De aceea, răsfoind diversele volume ale calendarului, mai ales comparativ cu alte publicaţii similare, simţim o adevărată plăcere.

Se întâlnesc ca ilustraţii cele mai variate teme: Compoziţii lămuritoare pentru a înfăţişa întâmplări extraordinare, dela noi sau de aiurea; tipuri de popoare din lumea întreagă: (fig. LXVI); animale de tot felul; (fig. LXVII); obiceiuri ciudate, de pretutindeni; portrete de mari generali, de oameni iluştrii, de suverani, chiar o copie după un desen de Daumier (anul 1843, p. 55). In volumul pentru 1846 apare un portret al Doamnei, cea de a doua soţie a lui G. Bibescu, un altul al contelui Paskevici «guvernor al Crăiei Poloniei», ambele semnate de Venrich şi semnalate de noi în paragraful consacrat acestui litograf. Mai curioase sunt unele încercări fiziognomice, cum am întâlnit şi în calendarele lui Asachi, pentru a arăta înrudirea dintre un anumit fizic şi temperament uman şi unul de dobitoc (anul 1847). De data aceasta volumul era tipărit în tipografia lui Rosetti şi Vinterhalder, ca de altminteri şi cele pe anii următori.

In anul 1848 formatul este din nou schimbat, devenit ceva mai mic, dar tot foarte îngrijit. Litografiile sunt mai toate în horstexte şi fără literă pe dosul foaiei, ceea ce este surprinzător pentru

[1]) Artiştii de a doua mână, cum erau cei dela noi, îşi dau atâta osteneală când copiază ceva din Apus că să-l exprime cu tehnica pe care o posedau ei, fără să ţină seamă de cea în care se prezenta originalul, să redea adică o gravură în lemn printr'o litografie în peniţă, de pildă, sau printr'una în metal în relief, să înşele mai bine zis ochiul cetitorului, încât uneori este greu fără un examen prea amanunţit să se determine cu exactitate tehnica unei lucrări. In Apus există o francheţă în execuţie, o nevoie de sinceritate, care nu existau la acei gravori din părţile noastre, pe care latura estetică îi preocupă prea puţin. Ceea ce-i interesează es e să prezinte unui editor o imagine aproape asemenea cu cea din model, indiferent cum au ajuns la ea. De aceea se va întâmpla uneori ca unele din afirmaţiile noastre în ce priveşte tehnica să trebuiască a fi modificate după un examen mai amănunţit, decât cel pe care l-am putut întreprinde noi, când aveam de cercetat un număr aşa de mare de publicaţii, a căror valoare estetică, o repet, era aşa de redusă.

o carte populară, dar dovedeşte gust, pricepere şi unele exigenţe mai înalte din partea tuturor, editori şi lectori.

In anii 1849 şi 1850, ca urmare a revoluţiei, a răspândirii în toate părţile a colaboratorilor, calendarul nu apare. Il regăsim însă în 1851, cu un format din nou schimbat, dar tot bine tipărit, cu vignete în lemn şi numeroase litografii, opere ale aceluiaşi Venrich, care de data aceasta îşi dă şi adresa: Izvor nr. 844. Anul următor, 1852, este cel din urmă al acestei plăcute publicaţii. Formatul este şi mai redus, materia de asemenea; totuşi ilustraţia, între altele o Jeana d'Arc, de Venrich, deosebit de atent executată. Este probabil că favoarea de care se bucurase calendarul încetase. De aci în colo el nu mai apare.

In 1851, în Iaşi, tipărit de *Buciumul Român*, având ca editori şi principali colaboratori, pe D. Gusti şi T. Codrescu, iese un *Calendar*, având ca supliment un *Almanah de petrecere pentru Moldo-Români*. In colecţia Academiei Române îl găsim mergând până la 1858. S'ar părea că acest an este ultimul în care mai apare. Ilustraţie puţină, mai ales comparată cu cea a *Calendarului popular românesc*, dar nu de rea calitate. Sunt, de pildă, în volumul pe anul 1853, în primul iând vignete pentru lunile anului, litografiate în peniţă. Unele din ele nu-s dela noi, ci inspirate dela vreo publicaţie identică; altele însă sunt anume desenate pentru Români, cum ar fi cele pentru Februarie, cu ţărani la horă (carnavalul), pentru Martie, cu un cioban cântând din fluer, pentru Aprilie, cu doi bouri, pentru August, cu ţărani la seceră, pentru Noemvrie, cu ţărani vânând.

Coperta, conservată în exemplarul Academiei Române, este decorată cu o compoziţie romantică, litografiată în peniţă.

In anul următor vignetele ce însoţesc lunile anului sunt altele, copiate după cine ştie ce, fără nicio aluzie la ţara noastră. Şi coperta e mai simplă ca cele din trecut. Sub forma aceasta calendarul îşi continuă viaţa până în 1858, cu foarte mici modificări.

Kalendarul Prosperităţei pe anul Mântuirei 1858 nu apare decât într'un singur an, la librarul editor Christ. Ioninu şi Comp. Nu e ilustrat decât pe copertă şi pe ultima pagină. Vignetele sunt litografiate şi probabil chiar desenate de I. Pernet. Pe prima faţă a copertei sunt două femei, cele două Principate, sub un steag pe care e tipărit titlul almanahului. Jos, data: 1858. Aceiaşi compoziţie mai revine pe prima pagină a cărţei, ca titlu interior, imprimată în două colori. Pe ultima foaie a copertei sunt scene alegorice pentru cele patru anotimpuri, în mijloc cu un Mercur rezemat de nişte stânci, totul într'un încadrement de vag stil pompeian.

Evenimentul, atât de însemnat pentru Români, al Unirii suscită şi un alt calendar, pe cel al *Unirii*, tipărit în acelaşi an (1858) la Bieltz şi Danielis. Coperta, opera lui D a n i e l i s, reprezintă, cum era de aşteptat, o scenă alegorică: sus, un înger, jos, pe cele două surori. De jur împrejur un cadru de volute, printre care se văd scene dela sat sau tipuri de ţărani.

Calendarul istoric și literar, sub direcţia lui D. Bolintineanu, Alessandru Zane şi Pantazi Gica (sic) este din 1859. El se continuă timp de mai mulţi ani. In 1861 titlul său este mai lung: *Calendar geografic, istoric și literar*, directori fiind Bolintineanu şi A. Zanne (de data aceasta cu 2 n), fără Ghica. Gravurile sunt de două feluri: unele cu subiecte alegorice, pentru a înfăţişa anotimpurile şi zodiacul, copiate de sigur după ceva străin; altele documentare, privitoare mai ales la articolele cu subiect istoric: monumente romane, monede vechi, etc., inspirate poate, în cele din urmă, tot de modele occidentale. Mai toate sunt litografii executate de P e r n e t (uliţa Gorgan 10).

De prin 1860 înainte apar şi altfel de calendare ilustrate, cele satirice ori umoristice, cu articole veninoase şi cu vignete îndreptate când în contra Evreilor, când în contra unor oameni politici, ori încă tinzând — ca o imitaţie a ceea ce se tipărea în Apus, — să biciuiască un viciu sau un defect ridicul, la femei în deosebi, cu fel de fel de aluzii pipărate şi într'un ton adesea de mahala. N. I. Orăşanu editează astfel *Calendarul lui Nichipercea*. El se tipăreşte în Bucureşti dela 1860 înainte. Ilustraţia este obişnuit litografiată în peniţă, când copiată, când originală. Subiectul este provocat de evenimente naţionale cu substrat politic, cum ar fi, de pildă, între altele, publicarea decretului pentru libertatea presei, din 30 Septemvrie 1859 (fig. LXVIII). Legendele din josul planşelor sunt uneori inocente, alteori însă destul de decoltate.

In anul următor, Calendarul începe cu un bun portret al lui Orăşanu însuşi, urmat de fel de fel de aluzii politice sau de altă natură, la întâmplări pe care nu le mai cunoaştem. De aceea mult nu mai pricepem din aceste scene, de altfel rău desenate şi încă mai rău tipărite. In genere sunt cam o duzină de planşe în fiecare an, până la 1866, când editor nu mai este Orăşanu, ci Thoma I. Stoenescu. Legendele la mai toate aceste ilustraţii sunt anoste, iar calitatea lor grafică foarte discutabilă.

Acelaşi Orăşanu, în 1861, editase o altă publicaţie satirică destinată Moldovei, dar tipărită în Bucureşti: *Catastihul Dracului sau Calendarul Satanei, dăruit Moldovei, pe anul 1861*, « scris la răcoare

(de ce la răcoare?), de însăşi mama dracului». Ca titlu, Calendarul acesta este asemănător celui precedent. O oarecare idee de simetrie nu este absentă din intenția lui Orăşanu. Tot aşa în ce priveşte textul, spiritul în care este redactat şi în care sunt desenate cele douăsprezece destul de slabe caricaturi litografiate. Sunt în peniță, vulgare ca sentiment, de un caracter pronunțat antisemit, cele mai multe asemănându-se cu cele semnate de Jiquidi, din *Bobârnacul*, parcă şi mai jos decât acelea ca valoare artistică.

Almanahul Român al lui I. Gorjanu, se tipăreşte la Bucureşti, începând de prin 1850, de Ion Weiss. Cel din 1866 în realitate este însă editat de «succesoru» lui Gorjanu, oarecum ca un omagiu adus acestuia, mort în 1866. Conține cinci planşe litografiate, dintre care una este portretul lui Gorjan însuşi, alta cel al lui Lincoln, o a treia cel al lui Frederic al II-lea. Ultimele două sunt scene din vremea Eteriei. Totul e litografiat şi probabil desenat de Pernet.

Calendarul Ghimpelui — deci plin cu înțepături — pe anul 1868 este editat de G. Ioanid şi Comp, în 1867. Textul, compus din poezii, din legende, din mici articole cu sfaturi practice, cum se obişnuia în astfel de volume, este ilustrat cu litografii. Pentru o singură legendă în versuri de un I. C. Fundescu (Piteşti, 1863) sunt nu mai puțin de zece planşe, fiecare într'un încadrament aproximativ gotic. Executate cu oarecare vervă, aceste planşe nu sunt prea bine imprimate. Sunt iscălite de un E.F.H. şi amintesc în chip surprinzător de lucrările similare ale lui Alex. Asachi. Autorul lor nu cred să fie Român. El locuia însă printre noi, căci ne cunoştea, cum se vede din costumul personagiilor (fig. LXIX).

In 1874 Calendarul este tipărit în noua tipografie a «laboratorilor români». Litografiile, din care lipsesc câteva în volumul dela Academia Română, ar trebui să fie în număr de douăzeci şi două. Sunt semnate de Cucurigu (!) şi comentate de Ghedem, care ar putea fi G. Dem. Teodorescu, profesorul şi omul politic de mai târziu. In anul următor acelaşi Cucurigu (care ca stil se aseamănă foarte mult cu Jiquidi) şi acelaşi Ghedem continuă colaborarea lor. Exemplarul din 1875 este cel mai interesant din toate. Incepând cu coperta, ne întâmpină o litografie-program, în care se rezumă scopul publicației: Un atlet, purtând într'o mână un steag pe care stă scris: Ridendo castigat mores, cu o pană de scris înfiptă la cingătoare şi cu o ramură de spini în cealaltă mână, stă gata de luptă. Pe jos, cărți răspândite: Sarsailă, Nichipercea, Cicala, poate duşmanii Ghimpelui. Doi arbori poartă: primul ce

simbolizează trecutul, işlicuri, cel de al doilea, ce simbolizează viitorul, bonete frigiene. Este evident că autorul acestei compoziţii neiscălite avea ceva mai multă imaginaţie ca cei menţionaţi mai înainte.

Printre celelalte douăzeci şi patru de litografii, iscălite şi comentate de perechea, Cucurigu-Ghedem, unele sunt îndreptate contra moravurilor (fig. LXX), altele conţin însă şi aluzii politice. Printre ele, dacă ne luăm după câteva cuvinte conţinute în compoziţie, unele ar fi copii de desene germane. (Găsim, de pildă, cuvântul cafee). Altele, ni-se spune clar că sunt imitate după Pasquino, deci luate din vreun periodic satiric italian. Câteva sunt incontestabil originale, cum ar fi cea în care, la patul lui Dem. Bolintineanu, în ospiciul Pantelimon, asistăm la un dialog între Mavroianes şi Boeritul, acesta cu cap de bou.

Calendarul Scrânciobului — a da în dulap, adică în scrânciob, după cum se ştie, înseamnă a-şi bate joc de cineva — este din 1880 şi se tipăreşte în redacţia Timpului, de Thiel şi Weiss. Este violent antisemit şi antiliberal. Desenele par să fie de un oarecare A. Moretti şi sunt litografiate în peniţă. Cele mai multe din ele sunt şarje brutale contra lui Ion Brătianu, D. Sturdza, C. A. Rosetti şi a generalului Cernat, numit Cârnat. Sunt total lipsite de artă şi de o trivialitate revoltătoare, cum se vede chiar din ultimul exemplu, cu numele generalului Cernat.

Ultimul calendar de care ne vom ocupa, în care ilustraţiile sunt litografii în peniţă sau gravuri în zinc, tratat ca piatră litografică — deci nu absolut mecanic — este cel al lui *Scaraoschi*, din 1888—1889. Coperta este desenată de un oarecare Roşculescu — şi el un emul al lui Jiquidi — şi a fost trasă în tipografia lui H. Goldner, în 1887. Este tot o publicaţie antisemită. Acest Roşculescu (dacă sub acest nume nu se ascunde Jiquidi însuşi, care anul următor devine colaboratorul cel mai asiduu, al calendarului), compune fel de fel de ilustraţii contra modelor exagerate ale femeilor, contra infidelităţii lor, demască apoi tertipurile de care se servesc spre a-şi atinge scopul. Cele mai multe planşe sunt îngrijit trase, fără literă în dos. Toate subiectele caraghioase trec pe sub ochii cetitorului: baba cu amant tânăr; bătrânul cu metresă tânără; pudra femeilor; turnura şi pieptănătura lor exagerată. Nu e uitat nici chiar bătăuşul politic (p. 77), ca şi fumătorii, de ambele sexe (p. 108).

Aceste calendare acordau lectorilor lor şi suplimente, de un format mai mare, ce se puteau încadra şi pune în perete. Prea puţine au ajuns până la noi. Aşa, de exemplu, *Calendarul pentru toţi*

Românii, editat de Fraţii Ioanniţiu şi Comp. dă ca premiu în 1880, 1881 şi 1882 cadre cu scene din războiul pentru Independenţă, tipărite la Adolf Wolf, la Dresda. C. Ioannide şi Comp. tipăresc la Viena, la Dittmarsch, după un desen de H. W a r t h a, în 1874, Bătălia dela Călugăreni, tot ca supliment la un calendar. Un Gr. Luis, tot după un desen de W a r t h a, tot la Viena, în 1878, o Românie liberă.

In aceeaşi epocă în care apar toate aceste calendare şi almanahuri ilustrate se tipăresc şi o seamă de publicaţii, unele apărând zilnic, ca jurnale, altele la intervale mai depărtate, ca periodice, ce publică pentru cetitorii lor fel de fel de ilustraţii. Şi de data aceasta nu ne vom opri decât la cele litografiate sau gravate în lemn, în special la cele, foarte puţin numeroase, ce se referă la ţara noastră sau sunt desenate la noi.

Printre primele în dată, în afară de cele, atât de numeroase, editate de A s a c h i şi analizate în primul volum al acestui studiu, întâlnim *Buciumul Român* şi *Patria*, ambele tipărite în Iaşi. Acest lucru este simptomatic. El ne arată marea influenţă exercitată de Românul, cu atâta dragoste de ţară, ce-şi luase acolo rolul de diriguitor spiritual al compatrioţilor săi, şi cât de departe pătrunsese acţiunea lui. El crease publicul, căruia astfel de foi se puteau adresa, şi făcuse, pe de altă parte, ca ocupaţia de editor de periodice să fie considerată, nu numai ca o ocupaţie onorabilă, ci şi ca o necesitate naţională.

Patria, foaie politică şi literară, tipărită la Albina, şi având ca redactor responsabil pe C. Gane, publică numai rare ori ilustraţii. La 30 Ianuarie 1859 (începuse să apară la 30 Noemvrie anul precedent) găsim totuşi portretul lui Vasile Lupu, o frumoasă litografie în creion. Este figura cunoscută, trecută însă pe piatră de cineva îndemânatec, luat poate dintre colaboratorii lui A s a c h i.

Buciumul Român este o publicaţie şi mai veche. Am văzut că, încă din 1851, aici se tipărea şi un calendar. Nu se poate bine şti dacă este vorba de un supliment de mai mari proporţii, cum sunt cele mai sus menţionate, sau de ceva independent, dar, în 1856, întâlnim, desenat de S a l o m o n T r a n k u l un tablou litografiat cu unsprezece portrete de fruntaşi moldoveni (B.LII.42). Printre ei, Kogălniceanu, Ralet, Const. Negri. Lucrare onorabilă, superioară altora din aceaşi vreme. Un alt exemplu de exigenţa publicului ieşan, ceva mai pretenţios în materie de artă, poate chiar mai instruit decât cel din Muntenia.

Mai important ca publicaţie şi mai viabil este *Războiul*, tipărit în Bucureşti. Incepe să apară în vremea luptei noastre pentru independenţă, la 23 Iulie 1877. Cum era de aşteptat, această foaie, tipărită la Thiel şi Weiss, are multe ilustraţii, mai toate în legătură cu evenimentul dela care îşi luase numele şi, evident, împrumutate de peste graniţă. Curând clişeele nu mai sunt nici ele pe piatră, ci metalice şi mecanice, în afară deci de raza preocupărilor noastre. Multe portrete de militari, litografiate în peniţă, de cineva care este un meşteşugar abil şi ştie lucra repede, dar fără nicio însuşire propriu zis de artist. Sunt şi desene de Szathmary, care, cum ştim, se găsea pe câmpul de luptă, reproduse însă în metal. Iscăliturile gravorilor sunt destul de citeţe, pentru lucrările lui Szathamry şi pentru celelalte: Thiel şi Weiss, evident, şefii atelierului; un Blis, pe care l-am mai întâlnit şi în josul ilustraţiilor din *Bobârnacul;* un Durand, reprodus în foto-tipografia Socec, deci printr'un procedeu, şi în ce priveşte fixarea desenului pe placa de metal, şi în ce priveşte gravarea, absolut mecanic.

Despre *Jurnalul*, mai târziu *Ziarul* (scris *Diarul*) *pentru Toţi* am vorbit, când ne-am ocupat de Sava Henţia. Apărea de două ori pe săptămână, din 1879 înainte. Este o publicaţie ilustrată, dar, cel puţin la început, mediocru ilustrată. Clişeele de care se serveşte atunci sunt probabil aduse din Apus, uzate, în proastă stare. Apărea în Noua Tipografie Naţională a lui C. N. Rădulescu, la Bucureşti.

Alături de clişeele venite din străinătate sau copiate după acestea, printre care unele cunoscute de Gustave Doré — pentru romanul Cuţitele de aur, de Paul Féval — sunt şi planşe originale, semnate de un T. S. poate Solomon Trankul. Astfel în Nr. 8, anul I, este un portret al lui Eliade. In Nr. 16, acelaşi an, un altul, al lui Costache Negri. Ambele clişee iscălite cu iniţialele de mai sus, executate fără îndoială la noi, sunt superioare la aspect celor aduse de peste hotar, mai bine imprimate, mai îngrijit desenate, poate şi pentrucă nu suferise uzura unei tipăriri anterioare.

Cu Nr. 21 coperta este schimbată. Este cea pe care o cunoaştem şi pe care o considerăm, deşi neiscălită, ca operă a lui Sava Henţia. Inspirată poate de o compoziţie similară apusană, de spirit francez, ea conţine totuşi elemente dela noi, dacă n'ar fi decât vânzătorul ziarului, din mijlocul scenei, o tentativă reuşită de localizare, la Bucureşti.

Bine înţeles, seria portretelor de Români continuă: în Nr. 24 acel al lui Dem. Bolintineanu, iscălit tot de enigmaticul T. S. Acesta

apare totuşi redat printr'un procedeu metalic căci, în umbrele de pe obraz, se văd urme regulate şi paralele, ca de raster. In orice caz, linia este dură, diferită de cea în litografie, ceea ce ne-ar duce tot la un clişeu în zinc. Planşele metalice ar fi deci amestecate cu cele în lemn sau în piatră, lucru ce nu ne surprinde. Editorul se serveşte de tot ce-i cade sub mână, cum este normal într'o perioadă de tranziţie în tipografie, dela clişeul gravat sau litografiat, mai greu de obţinut şi necesitând un meşteşugar cu experienţă, dacă nu chiar un artist, la cel în zinc, produs al maşinei. Este sigur, de pildă, că o vedere dintr'un cimitir, pentru o istorie sentimentală (*Mihai Dorescu*, de Dem. Bordescu) este o litografie, desenată poate pe acea hârtie cu dungi în relief, de care uzase şi Szathmary, în ultima perioadă a vieţii, şi de care se va servi adesea şi Luchian, hârtie care, trecută pe piatră, lasă unele urme slabe orizontale. Desenul nu e rău, mai ales în ce priveşte decorul. Figurile sunt însă mai puţin reuşite. In numărul următor (Nr. 28) vedem chiar imaginea eroinei acelei povestiri, a Mariei, iscălită de T. S. şi transpusă pe piatră de cineva al cărui nume nu este tocmai lămurit, poate Ziris. Iar ilustrarea istoriei sentimentale se continuă în numerile ulterioare, până la 31, când se termină poema; dar ea este inferioară la ceea ce ne-am aştepta, după examinarea primelor vignete. Ba încă, aşa de inferioară încât, o diferenţă atât de marcată dela o compoziţie la alta, atâta inegalitate în calitate, ne duc fatal la concluzia că cel care le imagina se inspira de undeva şi, după cum modelul său avea oarecare valoare sau niciuna, şi lucrarea celui dela *Ziarul pentru Toţi* se prezenta în mai bune condiţii, sau de tot slabă.

In numerile viitoare sunt încă de semnalat unele portrete: N. Nicoleanu, Dimitrie Petrino, etc. Cu Nr. 48 începe publicarea romanului lui Dem. Bolintineanu, pentru care, după cum ştim, ilustraţia va fi opera lui Henţia. Dintr'o dată ne găsim în faţa unor vignete, nu numai sigur originale, dar de o valoare superioară. Ne-am ocupat de ele, când am analizat contribuţia grafică a acestui artist. Mai liber şi mai corect desenate, în compoziţii bine închegate, ele pot evoca cu succes un mediu, cel în care se petrece acţiunea romanului, înfăţişa precis şi cu oarecare farmec personagiile. Astfel de scene apar în fiecare număr, până ce foaia încetează de a mai apărea (Nr. 54). Variate ca subiect, ele dau ocazie acestui artist serios şi bine pregătit să arate toate aspectele talentului său de desenator. In mai toate se remarcă în deosebi portretistul, desenatorul în stare să fixeze, prin câteva linii, o fizionomie, să facă să

trăiască o persoană prin trăsăturile feţei şi prin atitudine, diferite de cele ale celorlalţi din jurul ei. Este sigur că niciodată până atunci un ilustrator dela noi, deşi încă inferior celor din Apus, cu care am fi tentaţi să-l comparăm, nu se ridicase la nivelul, pe care-l constatăm în această parte a operei lui Henţia. Este motivul pentru care considerăm *Ziarul pentru Toţi*, alături de unele calendare, cum ar fi unii ani ai celui al *Ghimpelui* sau ai celui al lui *Scaraoschi*, ca demne de a fi colecţionate de bibliofilii dela noi. Dacă Henţia ar fi continuat în această direcţie, am fi avut în el un bun ilustrator de carte, gen aşa de puţin cultivat şi preţuit la noi, până în zilele noastre.

Bobârnacul, la care am tot făcut aluzia în cele precedente, începe să apară în Ianuarie 1876 (*Calendarul* este însă ceva mai recent; poartă data de 1879, este deci tipărit în 1878). Ieşea Dumineca şi întrebuinţa o serie de clişee, în lemn şi pe piatră, pe care le tot repeta. Din când în când găsim şi trivialele desene distractive, de genul: Unde este vânătorul? Unde e mireasa? etc. pe care cetitorul trebuia să-i găsească, ascunşi în cine ştie ce colţ. Este un joc copilăresc, care mai exista încă prin şcoli, în timpul adolescenţei noastre. Alte ori se tipăreau şi desene satirice, cu aluzii la evenimente interne, sau mici scene umoristice, copiate după ilustrate germane: *Kikeriki*, *der Floh*, etc.

De prin 10 Decemvrie 1878 înainte începe să se publice o serie de desene cu substrat politic, privitoare la urmările răsboiului din 1877—78 şi la congresul din Berlin. Unele din ele au putut fi copiate după ilustraţii similare străine, altele însă au fost executate sigur la noi. Trăsătura este destul de precisă, concepţia însă, spiritul în care sunt înţelese are ceva atât de trivial, încât de multe ori ne oglindesc felul de expresie al unor mahalagii. Sunt iscălite unele de un oarecare Reis şi sunt trase la M. B. Baer, la Bucureşti, altele, ceva mai bune, de un Vim sau Vinu. Din când în când apar şi aluzii antiengleze, după le *Perroquet*, strămoşul italianului *il Papagallo*, şi acesta pus la contribuţie, la 26 Noemvrie, anul următor.

La 9 Aprilie 1885 începe anul al III-lea, ceea ce dovedeşte că publicaţia fusese întreruptă câtva timp şi apoi reluată. Genul ilustraţiilor nu se schimbă. La 18 Aprilie se publică, ca omagiu lui C. A. Rosetti, mort, o ilustraţie de format mare. Se întrerupe din nou, pentru a reapare în Februarie 1886, tot ca anul al III-lea, sub un titlu desenat de Jiquidi, care devine principalul furnizor de ilustraţii. Săgeţile caricaturilor acestuia, o ştim, sunt

îndreptate contra partidului liberal — ceea ce, după omagiul adus lui Rosetti este destul de surprinzător, — contra Evreilor şi chiar contra dinastiei. Mai în fiecare număr se găseşte un desen contra lui Ion Brătianu, şeful partidului liberal. Orice întâmplare din politica internă este prilej de insulte şi de calomnii pe tonul cel mai vulgar. Este tratat de filosemit, de vândut Germanilor, de trădător al statului, în momentul în care Banca Naţională făcea o tranzacţie cu Disconto-Gesellschaft. La 20 Martie apare cel mai revelator dintre aceste desene: Incoronarea lui Brătianu de Cameră şi de Senat, ca recompensă pentru:

« Crime şi asasinate,
Revoluţii, atentate,
Convenţii şi detronări,
Basarabia Vândută,
In apanaj moşii date,
Monopoluri cu duiumul,
Şi de legi mulţimi călcări ».

Şi aşa continuă până la ultimul număr, din 6 Aprilie. La 23 Martie: Dela Piteşti la Florica, şi vice versa; la 20 Martie: Dela Focşani la Galaţi; la 6 Aprilie; la Florica (fig. L). In toate desenul rivaliza în grosolănie şi lipsă de orice însuşire mai înaltă, cu subiectul tratat.

Faptul că i-se imputa lui Brătianu cu atâta vehemenţă apanagiile acordate Regelui mă face să cred că *Apanajul*, număr din 28 Cireşar 1884, cu o litografie pe două pagini în mijlocul foaiei, contra Regelui şi a lui Brătianu, care făcuse să se voteze primului moşiile din apanajul regal, a fost scos tot în oficina *Bobârnacului* şi desenat tot de J i q u i d i.

Cimpoiul, ce apare în 1882 publică în mai fiecare număr, săptămânal, una sau două ilustraţii, gravuri în zinc copiate ici şi colo. Cele mai multe poartă semnătura unui W e i d l i c h, cel care se ocupa, probabil, cu trecerea desenului pe metal. Dar şi S z a t h m a r y colaborează la această foaie ca, de pildă, desenând titlul ei. In August anul următor (Nr. 85) pe întreaga pagină se reproduce, tot în zinc, un bun desen, în genul celor din care V e r m o n t îşi făcuse oarecum o specialitate: Un precupeţ din Cotroceni, executat în 1881 şi semnat D. H i t z (fig. LXXI). Deşi lucrarea este intitulată gravură, ea a fost obţinută cu un zinc în relief, tratat adică în felul pietrei litografice. Tot aşa de bună, poate după un original în acuarelă, este reproducerea unei schiţe cu o Ţigancă vânzătoare

de ghiocei (fig. LXXII) în executarea căreia se simte o mână experimentată, capabilă să evoace trăsăturile ce definesc o fizionomie de un aşa de pronunţat caracter etnic, costumul, trupul tânăr sub ştofele ce-l acoper. In numerile ulterioare se dau alte ilustraţii, după desenele unui Paul Henry, bune şi ele, totuşi inferioare celor de Hitz.

In anul 1890 apare anul al IV-lea al *Cimpoiului*. Probabil că nu-i mersese prea bine şi fusese nevoit să-şi întrerupă apariţia pentru câţiva ani.

Dacă cităm *Ciocoiul*, din 1887, este pentrucă titlul său, litografiat în peniţă, opune, pentru a nu ştiu câta oară, pe boierul vechiu, cu giubeaua şi cealmaua lui, celui nou, în frac. In sfârşit, pentru a termina cu publicaţiile din Ţările Române, un I. Vonsovici, care semnează mai des I. V. sau I. W., desenează toate portretele pe care, în 1890 şi 1891, *Revista Nouă* le publică pe coperta şi pe prima sa pagină.

In aceeaşi vreme, în Ardeal, se tipăresc câteva foarte interesante calendare. Unul, care apare în Sibiu, cu începere dela anul 1861, este « *Calindariu Amiculu Poporului*, compus de Visarion Roman, tipariul şi provăzătura lui S. Filtsch » şi ilustrat cu câteva « gravure ». Dela început ne întâmpină o excelentă stampă, săpată în lemn, portretul lui Cuza. S'ar părea că este numai un fragment dintr'o gravură mai mare, aşa încât nu se vede nicăieri iscălitura. In acelaşi volum sunt încă două vignete: una pentru un articol despre Zuavi, alta umoristică. Nu se poate distinge bine dacă sunt gravuri în lemn sau litografii în peniţă.

In 1862 întâlnim un alt portret, pe cel al Mitropolitului Alex. Sterca Siuluţiu de Cărpinişu, însoţit de biografia înaltului prelat. Portretul este pe pagina din faţa falşului titlu şi e iscălit de R. v. Waldheim, la Viena. In volumul din 1863 nu mai găsim nicio planşă. Aceasta nu înseamnă neapărat că n'a avut căci, de multe ori, ele s'au pierdut din exemplarele Academiei Române. In 1864 există însă, ca frontispiciu, o litografie în creion, după o fotografie, desenată de F. A. R. Krebs sau Krobs, la Sibiu. Este portretul lui Basiliu Ladislau de Popu, « vice presiedinte alu gubernului reg. Transilvan ». Iar în cuprinsul volumului mai dăm şi peste alte vignete, în lemn, pentru sfaturi practice şi pentru o nuvelă umoristică, luate poate după vreo publicaţie săsească. In orice caz personagiile au costumul ca la noi, în ţară, atât bărbatul, cât şi femeia.

Volumul din 1865 n'are ilustrații. Cel din anul următor posedă însă una remarcabilă: portretul lui Ioanu Popasu, episcopul Caransebeșului, litografiat și el după o fotografie. In anii următori întâlnim numai acele mici vignete explicative, lămurind sfaturi practice ori gospodărești, sau ilustrând istorioare. Abia în 1871 mai găsim ceva interesant: Institutul de smintiți din Sibiu, după care, până în 1873, iar nu mai apare nimic de seamă. In acest ultim an de care ne vom ocupa — după care ilustrațiile, când vor fi, sunt executate mecanic — e un bun portret al lui David Baron Ursu de Mărgineni, semnat cu inițialele S. A. și executat în lemn sau în zinc.

Răsfoind colecția calendarului avem încă plăcuta surpriză să dăm peste liste de litografii cu portrete sau cu porturi populare transilvănene, ultimele formând un album de cincizeci și șase de pagini. Din calendarul pe anul 1867 aflăm că e vorba în realitate de trei albume deosebite: unul de o sută de numere pentru vieața Sașilor, altul tot de o sută de numere pentru cea a Românilor și cincizeci pentru cea a Secuilor și a Țiganilor. Toate trei se puteau obține la Filtsch, la Sibiu.

In calendarul din 1866 suntem informați că trei din aceste lucrări (poate diferite de cele din albume) sunt «originale pe mușama cu colori de uleiu, de C. L e c c a»: Intâlnirea lui Bogdan Vodă cu Radu Vodă, Ștefan-cel-Mare la Valea Albă (panahida eroilor) și Intrarea lui Mihai la Alba Iulia. Celelalte sunt, unele, scene istorice; altele, portrete: Deschiderea Divanului Ad-hoc; Portretele deputaților români din dieta Ungariei, în 1861(de care a fost vorba în capitolul precedent); al Mitropolitului Alex. Sterca Siuluțiu care, ca și unele din portretele următoare, a apărut în chiar paginele calendarului; Andrei Șaguna; G. Barițiu; Dragoș Vodă; Alex. Ioan Cuza (tipărit la Paris în 1864, ca și cel al Doamnei Elena); Mihai Viteazul, cu alți optsprezece Domni; Mircea-cel-Bătrân, cu alți doisprezece Domni; Mihai Viteazul călare (tipărit la Pesta, în 1860); Ioanne Popazu; Ioanu Branu de Lemeny, căpitan suprem al Făgărașului; Aloisiu Vlad de Selisce, fost deputat; Gavrile Munteanu, directorul gimnaziului din Brașov; Dr. Atanasie Marinescu, poet român; I. Alduleanu, vice-președinte al dietei transilvănene; Alexandru Lazaru, consilier gubernial; Elie Măcelaru, consilier gubernial; Timoteu Cipariu, canonic de Blaj; Dr. I. Rațiu, avocat și deputat de dietă; Ioan Balomiri, deputat de dietă; Dr. A. Țincu, avocat în Sebeș; Constanța de Dunca, redactoarea *Amicului Familiei;* Horia, Cloșca și Crișan; portrete de Voievozi.

Calendarul Cocoşului Roşiu, pe anul 1876, se tipăreşte în Braşov, în celălalt centru cultural românesc, din Ardeal, la Ioan Gött şi fiul Henric. Are ca ilustraţie câteva caricaturi politice, litografii în peniţă, nu rele, iscălite de un H. F. care nu pare să fie Român. Şi, cum unele desene sunt îndreptate direct contra Saşilor, nu cred să fie nici Sas. Una, ultima, Congresul Preoţilor, este luată, evident, din vieaţa Românilor (Café Klaus). Glumeaţă, dar cam din topor. Surprinzătoare prin spiritul său anticlerical, la Ardeleni, la care preoţii s'au bucurat totdeauna de un deosebit respect (fig. LXXIII).

EPOCA LUI LUCHIAN

După această trecere în revistă a unui material ce nu putea oferi nicio satisfacție de ordin artistic, nici cercetătorului, nici lectorului, ci, cel mult, mulțumirea datoriei împlinite, să facem un pas mai departe și să luăm contact cu o operă, cu adevărat demnă de acest nume, cu cea a lui Ștefan Luchian (1869—1916). Ne vom opri apoi câtva timp la câțiva dintre contemporanii acestuia, nu numai demni de a fi citați alături de el, dar, împreună, constituind poate grupul cel mai semnificativ de artiști grafici, pe care-l găsim în țara noastră. Ei închid secolul al XIX-lea, căci activitatea lor se exercită către, aproximativ, 1900.

Intâmplarea a făcut sau, mai de grabă, însușirile noastre ca, de pe la 1850 înainte, în fiecare generație, să se găsească un artist, pentru care desenul, fie chiar sub forma sa colorată, ca acuarelă sau pastel, și gravura să însemne un chip personal și expresiv de a se realiza. Szathmary, Aman, într'o și mai mare măsură Grigorescu, știu mânui pensula de acuarelă, creionul și cărbunele, cel de al doilea încă și acul de gravat. Ei lasă în urma lor lucrări remarcabile, în care se simt nu numai îndemânarea mâinei, ci și expresia completă și poetică a unei încântări depline în fața naturei, a vieții, a semenilor lor. Și, tocmai în vremea în care energia și avântul lui Grigorescu slăbesc, în care darul său de a fixa pe o bucată de hârtie, pentru totdeauna, intensitatea unei emoții, poate de un moment, scade, norocul nostru face ca să apară o nouă personalitate, în toată forța tinereții, cu acele daruri adânci și misterioase, din care ies operile de artă veritabilă.

Dacă am trăi în vremea în care paralelele între artiști sau literați erau la modă, ar fi interesant să încercăm una între predecesorul de care Luchian se simte mai aproape, Nicolae Grigorescu și Luchian însuși. Este curios și tragic pentru

memoria lui Andreescu să constatăm că, chiar o natură generoasă şi sensibilă, ca a tânărului pictor moldovean, nu l-a înţeles, a trecut pe lângă dânsul indiferent, l-a ignorat poate cu totul. Grigorescu rămăsese însă mereu prezent, activ, umplea cu lucrările sale, la intervale regulate, sălile Ateneului, făcea să se vorbească de dânsul. Luchian era oarecum obligat să ia poziţie faţă de acest contemporan mai în vârstă, cu atât mai mult cu cât Şcoala de Arte Frumoase pe care o frecventa era departe de a face dreptate acelui autodidact plin de înalte însuşiri de pictor, care-i împinsese pe toţi în umbră. Pentru un caracter just şi independent, niţel înclinat spre răsvrătire ca cel al lui Luchian, era destul aceasta, pentru ca el să se simtă atras spre Grigorescu, să se creadă chiar obligat un timp să meargă în orbita lui.

Am accentuat în rândurile de mai sus caracterul de Moldovean al lui Luchian. Ştim că el era fiul unui ofiţer originar din Moldova şi că se născuse într'o comună din judeţul Botoşani. N'am făcut-o numai dintr'o nevoie de simetrie, spre a demonstra, cui s'ar îndoi despre aceasta, că şi în Moldova se nasc pictori; ci, pentrucă în natura şi în arta lui Luchian este ceva duios şi tandru, care nu s'ar explica altfel, un dispreţ pentru materialitatea vieţii, o generozitate, în idei şi în fapte, pe care unul sau altul le-ar putea pune pe contul lungei şi teribilei boli ce-i îndurerează existenţa, dar care sunt anterioare ei, fac parte integrantă din complexul firei artistului, i-au venit odată cu ereditatea, sunt adică moştenite dela părintele său. Lor le datoreşte tânărul artist atâtea şi atâtea avânturi altruiste, indignarea în contra nedreptăţii, a răutăţii, a meschinăriei, ce constituiau fondul sombru al vieţii artistice bucureştene, în momentul în care se întoarce din străinătate. Lor, fără îndoială, se datoreşte şi marea afecţie ce se simte în raporturile sale cu Grigorescu, afecţie ce se traduce nu numai prin respectul, oarecum natural, al unui pictor în devenire, dotat şi încrezător în viitor, faţă de un altul, care produsese atâtea opere celebre, ci şi printr'o nevoie de a se proclama discipol al acestuia, adoptându-i subiectele, tratându-le cu acel optimism şi cu acea seninătate, care erau în temperamentul lui Grigorescu, dar nu erau în cel al lui Luchian. De aceea, poate, fără voia sa, dorind să se identifice cu arta predecesorului său, el rămâne totuşi el însuşi, adică profund deosebit. Ţărancele sale torcând sau cu doniţa pe umere, — atitudini evident de o poezie ieftină şi denotând inexperienţă, — sunt parcă şi mai artificiale ca cele din ultima fază a lui Grigorescu; sunt însă mai solid pictate şi în cu totul alt sentiment.

Deşi nimeni n'ar îndrăzni să caute în aceste tablouri din tinereţe, aranjate şi teatrele, pe adevăratul Luchian, ele sunt simptomatice ca punct de plecare, simptomatice pentru definirea atitudinei, pe care autorul lor o are faţă de trecut. Din acel trecut el nu reţine decât prea puţin şi curând renunţă şi la acel puţin. Este surprinzător să vedem, când îi analizăm opera în totalitatea ei, cât de repede şi cât de uşor devine el însuşi; cum orice contact cu artiştii Apusului, tot ce el constată şi încearcă acolo, nu face decât să-i ajute să se lămurească, să se găsească pe sine însuşi, repede şi sigur.

Fără să o fi formulat niciodată cu preciziune, simţim că la baza credinţei sale estetice era o încredere nelimitată în puterea expresivă a desenului. Cea mai bună dovadă despre aceasta nu-s numai atâtea desene şi acuarele, fără cunoaşterea cărora nu s'ar putea înţelege importanţa operei sale în ansamblul ei, ci mai ales marele număr de pastele, tratate ca şi cum ar fi tablouri în uleiu, cu tot atâta grije, cu tot atâta seriozitate, cu cel puţin tot atâta plăcere. Pentru Luchian s'ar părea că nu exista deosebire între o materie şi cealaltă. Subiecte importante sunt executate indiferent într'o tehnică sau alta; ba încă, tocmai pentru că în pastel el putea să-şi satisfacă nevoie de a îngrădi cu preciziune forma, de a evoca, tot prin desen, cele mai imperceptibile valori ori nuanţele cele mai rare de coloare, am putea spune că pastelul este tehnica sa preferată.

Edgard Degas, printre moderni, se servise de pastel nu numai cu aceeaşi dragoste, ci şi cu o autoritate şi o măestrie pe care nimeni nu i le-ar putea disputa. La el însă pastelul era nu ales, ci mai de grabă impus, din pricina boalei de ochi de care suferea. Lipsit aproape cu totul de vedere, cu bastonaşele colorate el putea accentua conturele, fără ca aspectul general al tabloului să sufere. Apoi, nuanţele de care avea nevoie, ca să picteze, nu era necesar să le constitue singur, pe paletă; ele erau determinate, clasate şi rânduite în aşa chip, încât oricine le putea alege fără greutate. Chiar cineva cu vederea slăbită nu se putea înşela asupra lor. Luchian însă nu s'a plâns niciodată de ochi, nici chiar în ultimii ani ai vieţii sale. A practicat pastelul pentru că materia lui, vaporoasă ca aspect, dar precisă la întrebuinţare, felul în care se punea tonul cu aceste « bastonaşe electrice », cum le numea el, ca şi cum ar fi desenat cu cărbune, îi conveneau de minune. L-a practicat cu o ardoare şi o mulţumire egală cu cea pe care i-o procura pictura în uleiu. De aceea în opera lui nu se poate face distincţie între o tehnică şi cealaltă, ambele constitue felul său constant de exprimare, ca pictor, nu ca desenator. Toate lucrările sale în pastel pot

fi considerate de domeniul strict al picturii, au fost analizate şi reproduse de noi în studiul asupra *Picturei Româneşti în secolul al XIX-lea*, nu vor mai intra deci aci. Este destul să menţionăm tablouri ca Alecu Literatul, (fig. LXXIV) ca bătrânul dela Muzeul Toma Stelian (fig. LXXV), ca atâtea naturi moarte din bunele colecţii dela noi, pentru ca oricine să înţeleagă că punctul nostru de vedere este deplin justificat.

Aş dori totuşi să fac o excepţie în favoarea unui carton în pastel, azi la Muzeul Toma Stelian, pentrucă ni-se pare că el n'ar intra în categoria de mai sus. El mai este important şi pentru un alt motiv. Virgil Cioflec, care a cunoscut de aproape pe Luchian, ne spune textual în monografia ce a consacrat prietenului său: «Luchian nu lua schiţe, nu făcea studii pregătitoare [1])». Şi, mai departe, citând chiar părerea pictorului: «toată simţirea rămâne în schiţă şi tabloul e rece». Cu adevărat, deşi mi-au trecut pe dinaintea ochilor multe desene şi acuarele de Luchian, aproape nu-mi amintesc să fi întâlnit ceva, despre care să se poată afirma că e un studiu în vederea unui tablou. Cioflec, printre planşele volumului său, reproduce unul singur: Lica, în vederea copilului din tabloul Lăutul, un desen complet, cu mult superior figurei din tablou, ceea ce ar justifica opinia lui Luchian, mai sus reprodusă.

Cartonul de la Muzeul Toma Stelian, care are toate caracterele unei lucrări repezi şi expeditive, aşa cum nu sunt obişnuit celelalte în pastel, pare să fie un studiu pregătitor pentru compoziţia unei picturi religioase, poate pentru vreuna din bisericile pictate de artist. In mijlocul unui vast peisaj, seara, cu o geană de lumină la orizont, într'un cer întunecat şi noros, doi Apostoli s'au oprit, unul bătrân, văzut din faţă, altul tânăr, văzut dintr'o parte, şi propovăduesc. In jurul lor s'au strâns ţărani, în costume dela noi, şi-i ascultă. Pe primul plan, în mijlocul grupului, un foc de nuiele.

Nu cunosc toate bisericile zugrăvite de Luchian, de altfel mai totdeauna în colaborare cu un alt camarad, aşa că, chiar de le-am fi văzut pe toate, ar fi fost încă greu să determinăm cu exactitate ceea ce-i aparţine. Dar tot ce am vizitat, mărturisesc cu regret, m'a decepţionat profund. Iar decoraţia dela Palatul Funcţionarilor din Bucureşti, azi distrusă de bombardament, era prea sus aşezată, pentru a putea fi cercetată cum se cuvine. Deci nici în această direcţie nu trebue căutat adevăratul Luchian. Totuşi

---

[1]) Virgil Cioflec: *Luchian*, Bucureşti, «Cultura Naţională», p. 12.

el a executat câteva opere inspirate de Evanghelie, în care a pus mult din bunătatea, din dragostea lui de oameni; printre aceste lucrări mi-se pare că trebue clasat şi acest pastel. Conceput în spiritul care domnea în anume centre de artişti din acea vreme, la München şi la Paris, el transpune scena evangelică printre cei umili de astăzi, într'un peisaj dela noi (fig. LXXVI).

Acuarelele sale, tratate ca şi desenele, fac însă parte din arta grafică, aşa cum am considerat-o de-a-lungul acestui volum. Şi dintre acestea voi elimina totuşi câteva, anume pe cele care, deşi în colori de apă, sunt înţelese tot ca tablouri de mari dimensiuni, pierd nu numai caracterul de schiţă şi de improvizaţie al acuarelei, dar, din punctul de vedere strict al execuţiei, sunt altfel tratate decât restul acuarelelor de mici dimensiuni ale lui Luchian. Aşa este, de pildă, Natura moartă cu legume (1903), reprodusă de Cioflec, pe atunci în colecţia lui Bogdan-Piteşti.

Luchian a desenat toată vieaţa. Mai întâiu pe furiş, căci familia sa nu era prea bucuroasă de o asemenea înclinare a copilului, apoi pe faţă şi cu o anumită « taxă », în liceu, unde, natural, era primul la această materie în clasa lui: « Făceam desenul la toată clasa, pe treizeci de gologani: atâta era târiful » [1]). Această dragoste pentru forma cea mai pură şi mai abstractă a expresiei picturale, cea mai desbrăcată de conţinutul greu, material, al vieţii, nu numai că n'a slăbit, ci s'a accentuat cu vârsta; oricând şi oriunde Luchian desenează, în negru, cu bastonaşul colorat al pastelului, cu pensula de acuarelă, cu acul. Desenele sale sunt aşa de personale, încât nu numai că nu se pot confunda cu cele ale altora, dar au caractere aşa de pregnante faţă de orice altă lucrare similară, încât le putem distinge de departe, oriunde s'ar afla.

Gravură n'a făcut. S'a servit însă de ac, cam tot în felul în care procedează gravorii în pointe sèche. Astfel, în desenele sale, de multe ori el schiţează conturele servindu-se de vârful ascuţit de metal, uneori printr'o linie singură, trasă cu hotărîre, direct şi de sus în jos, alte ori prin linii mărunte, în aceeaşi direcţie şi apropiate între ele. Când, după această preparaţie, el revine cu creionul sau cu cărbunele — foarte multe din desenele sale sunt în « fusain » — pulberea neagră se opreşte în şanţul lăsat de vârful de ac, produce o linie de un negru catifelat, intensă şi uşoară, în acelaşi timp (fig. LXXVII din colecţia Arist. Blank şi fig. LXXVIII din Muzeul Toma Stelian). Altfel, pentru a obţine o valoare egală, ar fi trebuit să apese energic

[1]) V. Cioflec, *op. cit.*, p. 29.

cărbunele, să revină de mai multe ori, ceea ce ar fi îngreuiat aspectul general al operii; i-ar fi dat pe alocuri pete lucioase şi neplăcute.

Ceea ce ne izbeşte în mai fiecare lucrare de Luchian este sentimentul ce se desprinde din ea, un calm nuanţat de melancolie, ceva adânc şi puternic, ce ţine parcă de rugăciune. In faţa spectacolelor din natură, asupra cărora s'a oprit mai des când a executat un desen, s'ar zice că se deşteaptă în el credinţa, dublată de dorinţa de a se arăta recunoscător pentru mulţumirea deplină de care este stăpânit. Iar aceasta se simte la tot pasul. A lucrat şi portrete, mai rare ori, pe al său în primul rând, dar peisajul este subiectul său de predilecţie, în desen şi în acuarelă. In toate orizontul e mărginit şi copacul ţine locul principal, adesea la o margine de apă. Omul lipseşte din ele, chiar acolo unde prezenţa lui ar fi necesară: la un birt, în mahala; într'o curte, lângă un puţ (fig. LXXIX, col. Prof. I. Cantacuzino). A fost acolo şi a plecat, lăsând în urma lui o atmosferă tihnită şi de reculegere, în care singurele sgomote sunt cântul păsărilor şi şoapta frunzelor mişcate de vânt. Când omul e prezent, atunci el este un învins al soartei, slab, palid, cu trupul deformat de meseria grea ce practică, ca în multe acuarele. (fig. LXXXI col. Lazăr Munteanu şi fig. LXXXII col. Dr. Olaru). In această direcţie îl va continua ceva mai târziu N. Tonitza, care, în multe privinţe, trebue considerat ca moştenitorul direct, de drept — din pricina talentului — al lui Luchian, aparţinând împreună cu acesta aceleiaşi familii spirituale.

Tehnica preferată a lui Luchian, am spus-o, este cărbunele, singur sau asociat cu estompa şi cu acul. El este aşezat în pete mărunte, în linii uşoare, fără reveniri, fără nimic care să îngreuieze suprafaţa hârtiei. Dar nici în acuarelă sau, cu pensula în cerneală litografică, nu procedează altfel, fie că se serveşte de apă ca dizolvant al coloarei, fie că se serveşte de esenţă, aşa cum, în vremea noastră, obicinueşte şi Th. Pallady. Abia atingând foaia albă el plimbă bastonaşul negru cu o mare delicateţă şi destul de uniform, aşa încât, la primul aspect, peisajul apare fantomal, ca văzut prin ceaţă. Acolo unde acul a săpat un mic şanţ şi unde pulberea de cărbune se opreşte în mai mare cantitate, încep să se fixeze, mai puternice, conturele. El revine apoi cu estompa şi aşează petele ce vor constitui valorile, în pajiştea din jurul copacilor, în frunzişul lor, în cerul în care, tot cu estompa, apar liniile onduloase şi mereu schimbătoare, produse de mişcarea norilor. Dacă mai e nevoie de câteva accente mai viguroase, ele vor fi obţinute cu tuşe mărunte de cărbune. (fig. LXXX col. Arist. Blank). In chipul acesta nimic nu lipseşte şi nimic nu e de prisos.

Totul este nu numai sugerat, ci precis indicat, cu un minimum de mijloace: obiectele, atmosfera, anotimpul, uneori chiar ora zilei, ca la Impresionişti, contemporanii săi, în cel mai delicat şi mai aerat dintre desene. Sub volutele elegante ale norilor, sălciile, mesteacănii, aninii îşi balansează crengile, deasupra florilor din iarbă, ori a oglindei liniştite a apelor. Nimeni la noi, nici chiar Grigorescu, n'a putut evoca în aceeaşi măsură şi cu aşa simple mijloace frunzişul arborilor. Impresioniştii au desenat puţin, căci ei pictau direct pe pânză, iar lucrările în negru, fără magia coloarei, nu i-au prea interesat. Numai în tablourile lor se poate întâlni însă acest fel aşa de desăvârşit de a sugera imensitatea coroanelor pomilor, când toate frunzele sunt privite împreună, dar şi individualitatea lor, forma lor deosebită dela copac la copac, spaţiul dintre ele, care de multe ori nu se vede, dar se simte, în care se joacă vântul, unde circulă aerul, unde lumina ia nuanţe ne mai întâlnite aiurea. Aşa şi în desenele lui Luchian. Multe dintre ele, din acest punct de vedere, pot sta alături de cele ale oricărui contemporan, ori de unde şi oricare ar fi el. (fig. LXXXIII din col. Dr. Cantacuzino, şi fig. LXXXIV din Muzeul Toma Stelian).

Spre deosebire de cele ale multora, ale lui Grigorescu însuşi, care, la noi, este singurul de care se poate vorbi alături de Luchian, bucăţile acestuia în negru şi alb, ori acuarelele sunt opere definitive, gândite ca atare, executate ca atare. Ele constitue un fel complet de a se exprima al acestuia, alături de pictură, şi tot atât de valoros. (Fig. LXXXV din colecţia Prof. I. Cantacuzino şi fig. LXXXVI Muzeul Toma Stelian). Intre ele şi pictură, ca dela schiţă la tablou, nu există raporturi, cum am văzut. Când Luchian proectează un subiect, chiar unul de proporţiile Chefului, el procedează direct [1]), pe pânză. N'are nevoie de nicio pregătire anterioară. Il purtase oarecum în gând, îi dă vieaţă deodată şi fără înconjur. Dar tot aşa procedează şi cu desenul. Şi acesta devine o operă completă, o expresie necesară artistului, tot atât de mult ca şi cealaltă. Deci nu este riscat să gândim că ceea ce se traduce prin cărbune, ac şi estompă, nu s'ar putea traduce tot aşa de desăvârşit şi de definitiv prin coloare; cum de altfel ceea ce are nevoie de ton ca să existe în toată plenitudinea, nu s'ar fi putut exprima în alb şi negru, şi poate nici chiar în acuarelă.

Figurile, mult mai rare, executate cu aceeaşi tehnică, sunt alese adesea în mediul desmoşteniţilor, au ceva dureros în înfăţişare,

---

[1]) Cf. V. Cioflec: *op. cit.*, p. 19.

suferă şi avem credinţa că autorul lor a suferit împreună cu ei, în momentul în care le fixa imaginea pe bucata de hârtie. Şi ele trebuesc cunoscute dacă vrem să descifrăm sufletul complex al lui L u c h i a n. In ele se reflectă simpatia lui pentru nenorociţi, sentimentul care a făcut din el un prieten afectuos, dezinteresat şi darnic, şi, mai târziu, un şef în momente grele, cum au fost cele în care se găsea arta la noi către 1900, când şi-a dat seama că atâţi confraţi erau fără apărare şi fără un conducător, la discreţia unui S t ă n c e s c u, a admiratorilor şi protectorilor acestuia.

Şi alţii au pictat pe aceşti învinşi în vieaţă, V e r m o n t însuşi, de care ne vom ocupa în curând. La acesta însă ce conta era nota pitorească a vânzătoarelor de flori, frumoase, cu tipul exotic, în zdrenţele lor de colori vii, ori capul de expresie al cerşetorului, aşa cum îl văzuse la unul sau altul dintre profesorii săi din München, deci aspectul lor exterior. In Apus se mai găsesc însă artişti care pornesc dela acelaşi punct de vedere ca şi L u c h i a n, se supun aceloraşi impulsuri umanitare: C é z a n n e însuşi, pe care compatriotul nostru nu cred să-l fi cunoscut, v a n G o g h, P i c a s s o, în prima fază a artei sale, şi el necunoscut lui L u c h i a n, R a f f a e l l i. Dacă-i citez este tocmai ca să arăt că aceiaşi structură sufletească duce în mod fatal la aceeaşi concepţie estetică, mărturisită sau nu.

Portretele în desen semnate de L u c h i a n pornesc dela persoane din cercul imediat al cunoştinţelor sale, sau, şi mai des, dela persoana sa. Artistul s'a pictat şi s'a desenat de multe ori, mai ales în ultima fază a vieţii sale. Figura sa prelungă, palidă, slabă, cu barba rară, de om bolnav, privind înainte cu nişte ochi trişti şi înţelegători, a revenit adesea sub pensula sau sub creionul său. Alteori, imediat după ce se întorsese din Paris, în mijlocul unui cerc de prieteni, la cafeneaua pe care-i plăcea s'o frecventeze, din pricina discuţiilor ce aveau loc acolo, a voiei bune, reale sau aparente, a camaraderiei ce domnea între cei din jurul mesei, el îşi alegea un model, pe Obedenaru uneori, bibliotecar la Academia Română (fig. LXXXVII col. Lazăr Munteanu), pe Iancu Bacalbaşa (desen la Ministerul Artelor), pe faimosul Alecu Literatul alte ori (fig. LXXIV col. Arist. Blank) şi le făcea portretul. O parte din ele au luat naştere târziu, când, bolnav şi ţintuit în fotoliu, L u c h i a n nu se mai putea mişca, vedea lume puţină şi trebuia să se mulţumească, dacă dorea să deseneze un portret, cu propria sa figură văzută în oglindă, imagine vie a durerei şi a suferinţei.

De prin 1909 el nu mai putuse părăsi Bucureştii. In acel an fusese la Moineşti, unde execută ultimele sale peisaje în desen. Tot ce posedăm dela dânsul în acest gen n'a putut trece dincoace de această dată. In diverse scrisori din acel an şi din anul precedent [1]) el ne vorbeşte de dificultatea, de suferinţele chiar ce îndura, ori de câte ori se deplasa, ca să poată lucra în mijlocul naturei.

Opera desenată a lui Luchian nu este uşor de studiat. Ea este răspândită în multe colecţii particulare, dar nu şi în colecţiile publice. Printre particulari, familia prof. Dr. I. Cantacuzino posedă câteva din cele mai preţioase lucrări ale maestrului. Mai găsim altele în colecţiile Aristide Blank, Lazăr Munteanu, K. H. Zambaccian, Dr. Olaru, etc. Cele din colecţiile publice se află, unele, în Pinacoteca Cioflec, din Sibiu, altele, destul de numeroase, la Muzeul Toma Stelian, ori la Muzeul Simu. La Muzeul Simu o Ţărancă în maniera lui Grigorescu, puţin importantă, şi un autoportret, din 1907. La Toma Stelian o serie bogată de peisaje, unele în desen, altele în acuarelă, două acuarele cu vânzători ambulanţi, din colecţia regretatului Toma Stelian, şi un autoportret [2]). La d-l Lazăr Munteanu o curioasă acuarelă, La cursele de cai, executată la Paris, sub influenţa lui Degos, sau imediat după revenirea în ţară (fig. LXXXVIII).

Luchian nu este singurul mare artist grafic din această vreme. Contemporan cu dânsul, chiar ceva mai în vârstă (născut în 1866), Gabriel Popescu merită să fie citat cu tot atât de mari elogii. Este, fără îndoială, cel mai bun gravor român şi un desenator de o preciziune şi de o putere de evocare a vieţii, mai ales în portret, pe care nu le întâlnim decât numai rare ori la noi, adică în unele lucrări ale lui Grigorescu şi ale lui Luchian. Peisajul nu l-a interesat. Cel puţin n'am văzut până acuma niciunul de dânsul, nici în colecţiile publice, şi nici în cele particulare ce am cercetat.

Ieşit dintr'o familie modestă, a venit târziu şi pe căi lăturalnice la gravură. Primele sale studii n'au nimic aface cu arta desenului, până ce, după ce părăseşte universitatea, unde urma cursuri de filologie clasică, intră la Şcoala de Poduri şi Şosele, din Bucureşti. Aci, evident, desenează mult, dar numai desen linear, în legătură cu planurile ce i se cereau pentru cariera sa de inginer. Părăseşte şcoala şi încă nu e decis dacă se va destina artelor plastice, pentru care simte o mare atracţie, sau va rămâne toată vieaţa în cariera

[1]) Cf. V. Cioflec: *op. cit.*, p. 22.
[2]) Lista completă se găseşte în catalogul Muzeului, pp. 84—87.

practică, pentru care se formase. De fapt, începe prin a fi inginer şi numai mai târziu e trimis ca bursier, la Paris, pentru studii de artă. Frecventează mai întâiu cursurile Academiei Julian, unde se familiarizează cu mediul, nou pentru dânsul, al atelierelor pariziene. Aici îşi dă seama că vocaţia sa veritabilă nu e pictura, ci gravura, adică în fond desenul. Se înscrie la Şcoala de Arte Frumoase, unde curând se impune prin calităţile sale excepţionale şi prin caracterul său, nu numai profesorilor, dar şi camarazilor, ceea ce pentru un străin era şi mai greu de obţinut.

După studii ce au ţinut şase ani, se întoarce în ţară, unde i-se dă un post de desenator-gravor la fabrica de timbre. Tot ce învăţase şi tot ce putea, aspiraţiile sale de artist, făcut să se măsoare cu cei mai mari dintre gravorii Apusului, rămâneau astfel neîntrebuinţate. Descurajat, el se retrage în satul natal, unde rămâne alţi şase ani şi de unde este chemat, în 1908, să suplinească catedra de desen la Şcoala de Arte Frumoase din Bucureşti. Desenul îl interesa, de sigur, şi a trebuit să fie un bun profesor în această direcţie, dar pasiunea vieţii sale era gravura. Incă din 1906 el săpase cu dăltiţa un excelent portret al Regelui Carol (C.LXVII.24), pe care-l tipărise la Paris. In această lucrare el face dovada rarelor şi admirabilelor sale calităţi de desenator şi de mânuitor al dăltiţei, într'o operă ce urma sănătoasa tradiţie a portretului francez şi putea sta alături de cele bune, executate cu aceeaşi tehnică, din Paris. In sfârşit, în 1910, i se dă catedra de gravură la aceeaşi şcoală, şi cu aceasta o nouă fază începe în vieaţa, destul de agitată, a acestui om liniştit.

S'ar putea crede că de atunci încoace cariera sa va fi fără accidente, că, odată profesor, va putea lucra el însuşi, realiza proiectele ce, ca om dotat, purta în sine, şi învăţa o artă grea, aproape necunescută la noi, pe cei care-i ascultau cursurile. Ceea ce ar fi fost natural aiurea nu este însă natural la Bucureşti. Profesorul de gravură, adică de o artă ce nu se poate dobândi decât prin experienţă şi prin practică, este nevoit, până ce se retrage dela catedră, adică până în 1934 — deşi în ultimii ani, bolnav cum era şi descurajat, nu s'a putut ocupa de aproape de elevii săi, — *să expună oral* cum se cuvine să procedeze gravorul. Şcoala nu i-a putut pune la dispoziţie nimic din cele necesare pentru a executa lucrări veritabile cu discipolii săi, nici instrumente, nici atelier prevăzut cu cele necesare, nici presă de tras, aşa încât, timp de peste douăzeci de ani Gabriel Popescu a făcut cu elevii săi numai *gravură teoretică*. In 1937 artistul moare, uitat de toţi, după ce, în 1929, i se acordase premiul naţional pentru artele plastice.

Opera sa nu e prea vastă. In familie au rămas desene şi studii pregătitoare în vederea gravurilor; în colecţiile publice, singurele în care se pot face cercetări, n'a pătruns însă decât un foarte mic număr de lucrări semnate de dânsul. Nu-l putem deci judeca decât după acestea din urmă. In fruntea lor se cuvine să punem gravura superbă reprezentând Lupta dela Anghiari, după desenul lui Leonardo, copiat de Rubens, azi la Luvru. Cartonul pentru această operă magistrală se găseşte în posesia pictorului Jean Steriadi (fig. XC). Renumit în vremea Renaşterii, cunoscut tuturor celor ce se interesau de această perioadă, desenul lui Leonardo atrăsese atunci, şi de atunci încoace, numeroşi gravori. Şi era natural să fie astfel. In care altă lucrare s'ar fi găsit atâta pasiune sălbatică, atâta energie neînfrântă, corpuri de bărbaţi în floarea vârstei, în cele mai splendide şi mai sculpturale atitudini, cai cabrându-se, animaţi parcă de acelaşi foc, ca şi călăreţii lor? Marele gravor francez Gérard Edelinck o gravase şi el, într'o planşă pe drept admirată, pe lângă câţiva alţii, Italieni şi Francezi. Ea atrage şi pe Gabriel Popescu. Era una din acele încercări supreme, făcute să tenteze pe un artist orgolios, conştient de valoarea lui. Reuşea ea, nicio altă dificultate nu i se mai împotrivea. Era un eşec, decepţia ar fi fost mare, ce e drept, dar în domeniul gravurei rămâneau încă multe alte categorii de opere, pentru cei mai puţin mândri. Dar ea a reuşit. Perfecţiunea desenului, forţa împreunată cu delicateţa în felul cum este purtată dăltiţa, sentimentul sigur pentru ce se cuvine reţinut din desenul original, în gravură, şi ce lăsat la o parte, fac din acest carton şi din gravura executată apoi echivalentul acelor planşe desăvârşite, prin care marii gravori francezi forţau intrarea lor în Academia de Arte Frumoase. în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea.

Gravura cu dăltiţa, «au burin», după ce fusese practicată, mai ales de Francezi, cu un mare succes, timp de peste două sute de ani, ieşise din modă. Locul ei fusese ocupat de acuaforte, liberă, colorată, sprintenă, mai capabilă să se acomodeze cu temperamentele pline de imaginaţie şi capricioase, brusce chiar, ale artiştilor din secolul al XIX-lea. Este drept că desenatorul incomparabil, care era Ingres, reuşise să grupeze în jurul său, pentru reproducerea prin gravură a desenelor şi picturilor sale, ce se pretau aşa de bine liniilor calme şi regulate lăsate de dăltiţă, cu umbrele dulci, proprii acestei tehnice, un mănunchiu de gravori de seamă, printre care pe Italianul L. Calamatta şi pe Francezul L. P. Henriquel-Dupont. Mai ales ultimul cunoscuse o meritată

celebritate. Dar, după moartea lui, rari sunt aceia care mai se devotează acestei tehnice.

Gabriel Popescu, cu temperamentul său calm, cu darurile sale de preciziune şi de echilibru, este atras tocmai de acest gen de gravură, părăsit mai de toţi artiştii. Simte că în această direcţie ar putea da, ceea ce nimeni printre contemporani, chiar printre colegii săi de atelier Francezi, n'ar fi fost în stare să mai obţină. Aşa s'a făcut formaţia sa profesională, care l-a condus la acea capodoperă a gravurei româneşti, Lupta dela Anghiari.

Desenele de portrete sunt unele în vederea unei gravuri, deci de mai mici dimensiuni, altele în mărime naturală. Cel mai bun, impunându-se şi el cu o autoritate suverană, în acelaşi timp o lucrare completă, care se poate lipsi chiar de coloare, dar fără niciun detaliu inutil, este cel al sculptorului Paciurea, colegul lui Popescu la Şcoala de Arte Frumoase, tot în posesia lui Jean Steriadi (fig. XCI).

Muzeul Simu are în colecţiile sale două desene mari de Gabriel Popescu, iar Muzeul Toma Stelian unul. Toate trele sunt capete de mărime naturală, al artistului însuşi, al soţiei sale (1910), al fiului său. Toate sunt de o calitate aşa de rară încât, deşi numărul lor este mic, ele ne îndreptăţesc să vedem în autorul lor pe unul din cei mai însemnaţi desenatori din şcoala noastră.

Cea de a treia figură însemnată în grafica românească, printre contemporanii lui Luchian, este cea a lui Nicolae Vermont. C. Artachino, deşi colaborator obicinuit la pictarea bisericilor şi prieten intim al lui Luchian, este o natură prea timidă şi prea rece pentru a ţine pasul alături de el, a avea un loc de seamă printre desenatori, în rând cu marele său contemporan.

De origine franceză, Vermont, născut în 1866, face temeinice studii, mai întâiu la München, apoi la Paris. In ambele centre artistice el se simte atras, nu numai de pictură, pentru care era foarte dotat, dar şi de gravură, pe care o practică apoi cu pasiune şi, în legătură cu gravura, de desen. In negru şi în acuarelă el desenează şi iar desenează, tipuri interesante, colţuri pitoreşti, scene de interior cu unul sau mai multe personagii, ziua sau la lumina lampei, proiecte de vaste compoziţii. Cum, o bucată de vreme, se dedică picturei religioase, în vederea ei schiţează scene ambiţioase, în care amintirea lui Rembrandt este vizibilă.

Incă dela început el îşi dă seama de valoarea lui Luchian ca pictor şi ca şef de şcoală, se simte atras către acesta, îi devine

prieten. Sunt mereu împreună, discută, fac proiecte, expun. Curând numele lor se pronunță alături, se obişnuesc şi amatorii, şi criticii, chiar şi pictorii, să-i considere printre cei mai însemnați reprezentanți la noi ai curentelor noui. Această apreciere era mult mai justă pentru Luchian, de sigur, decât pentru Vermont care, în tot cursul vieții sale nu s'a depărtat prea mult de felul de a judeca arta şi de a o practica al unui pictor trecut prin academii, dar cu un verniu impresionist. Era însă foarte muncitor şi fertil, conştiincios şi, calitate mai rară, care justifică interesul nostru pentru producția lui, un desenator cu multe însuşiri de gust şi de preciziune.

Calitatea aceasta apare, bine înțeles, în desenele şi în acuarelele sale, unele cu adevărat delicioase, mai ales cele în care s'a oprit la o scenă de interior, în care centrul compoziției îl formează o femeie, schițată în fugă, o impresie fericită şi nimic mai mult, când cetind, când gătindu-se. In pete mari de coloare, sigure, transparente, el ştie evoca atmosfera intimă, lumina discretă ce se joacă pe figura tânără, pe obiectele ce-o înconjoară. Dar ea apare mai evidentă într'o serie destul de bogată de acuaforte. S'ar putea zice că nimeni la noi n'a executat asemenea gravuri mai cu convingere şi cu o mână mai fericită ca Vermont.

Se inițiase la această tehnică încă din anii de studiu, la München. De atunci a continuat s'o practice, aşa zicând, toată vieața, până în ultimii ani (moare în 1932). Curios cum era şi inteligent, el ajunge cu timpul la o mare îndemânare, cum se observă mai ales în ultimele sale gravuri. A călătorit mult, a observat lucrările altora şi, de pretutindeni, a adus cu sine acele subiecte, care atrăgeau în genere pe acuafortiştii al căror nume umbla din gură în gură în vremea sa, în Germania, dar mai ales în Franța. N'a făcut artă mare, dar a făcut o artă plăcută, din care multe bucăți vor rămâne. Este sigur că acuaforte nu este principala preocupare a lui Vermont, că el este pictor înainte de orice. Totuşi, nimeni la noi, până în prezent, n'a practicat-o cu mai multă dragoste şi cu mai multă înțelegere, nici chiar Aman care, ca număr şi ca dimensiuni ale planşelor, a lăsat o operă mai însemnată.

Vermont este atras mai ales de ceea ce am putea numi «subiectul pitoresc»: ici de un cap de expresie, (fig. XCII) amintire dela Academia din München, unde asemenea teme mai erau în mare cinste, chiar atunci când ele ieşiseră din programul şcoalelor de artă; colo de doi catâri înhămați, cam mărunt gravați (fig. XCIII), defect de care, cum spuneam, artistul nu s'a liberat decât destul

de târziu, — ori de o barcă cu pânze, gata să iasă la pescuit, în cine ştie ce sat pierdut pe coasta Bretaniei, (*fig.* XCIV) ori de te miri ce alt pretext, în acelaşi gen şi în acelaşi stil. La noi l-au atras motive identice, cu vânzători de ziare, cu cerşetori, dar mai ales cu Ţigănci florărese. Işi făcuse chiar din acest ultim subiect un fel de specialitate, ca şi Grigorescu din Ciobanii şi Carele cu boi, din ultima sa manieră. De altfel Vermont admira pe Grigorescu, şi multă vreme a pictat în genul marelui său predecesor, figuri şi chiar peisaje.

In florărese însă, dus de subiect, doritor să lase bucăţi definitive şi cu toate detaliile, de multe ori se pierde în nimicuri, multiplică inutil liniile, puse unele peste altele. Egal atacate de acid, ele dau o tonalitate griză, slăbesc impresia generală, îngreuiază planşa, chiar când desenul este precis. De altminteri Vermont, ca şi Aman, n'a avut curajul morsurei profunde, care determină şanţuri adânci în planşa de metal, şanţuri ce se traduc apoi prin acele linii negre, sugestive, în care hârtia este aspirată, ca să rămână apoi în relief, ca în operile adevăraţilor mari gravori. Tot sgâriind placa de metal, el ajunge la umbre destul de tari (fig. XCV), dar impresia ce lasă gravura este mai de grabă de ceva moale şi pufos, în loc de trăsătura virilă, răsunătoare parcă, din gravura unui Lepère, ca să nu iau decât un exemplu.

Ceva mai târziu Vermont îşi dă seama de nevoia unei simplificări a meşteşugului, a unei clarificări care să lase liber jocul gingaş al albului hârtiei, printre liniile negre, mai reduse ca număr. Nu gravează mai puternic, de sigur — energia nu era în mijloacele sale, — dar ajunge la un echilibru între alb şi negru, între umbre şi lumini, mult mai atrăgător. Aşa, de pildă, în portretul său din 1927 (fig. XCVI), incontestabil una din cele mai bune acuaforte iscălite de Vermont

N'aş vrea să termin acest studiu mai înainte de a spune câteva cuvinte despre un artist căruia i s'a făcut la noi, până acum, prea puţină dreptate. Abcar Baltazar, armean de origine, se naşte către 1880, dar moare tânăr (1909). A făcut studiile în Franţa, de unde vine cu solide cunoştinţe de pictor şi de desenator, şi cu o viziune ciudată, nu fără raporturi cu cea a lui H. de Toulouse-Lautrec, cum dovedeşte studiul de capete, numit Haimanalele, dela Muzeul Toma Stelian, pictat în 1907. Pe când însă arta lui Lautrec, cu toată marea sa valoare, porneşte dela o concepţie tristă a vieţii, este trecută prin creerul unui om care cunoaşte totul, care ştie totul, care şi-a dat seama de toate

acţiunile noastre, mai ales de cele josnice, de existenţa fezandată a atâtor tipuri omeneşti, dintr'un oraş mare, şi nu se mai miră, nici nu se mai impresionează de nimic, B a l t a z a r a păstrat o prospeţime de suflet, un fel de voie bună tinerească, care-l deosebeşte cu totul de marele Francez. El a practicat desenul în lucrări energice, în care linia sigură sculptează parcă fizionomii studiate în toate detaliile, cu o cunoştinţă impresionantă despre felul în care sentimentele şi pasiunile se repercutează în trăsăturile feţei. Aceleaşi calităţi ne izbeau şi în rarele sale picturi, în cele câteva pătrunse prin colecţiile private, căci, cu excepţia tabloului dela Toma Stelian, niciuna nu se găseşte într'o colecţie publică. Un studiu de capete de ţărani, din colecţia Lazăr Munteanu, este poate cel mai elocvent desen ce am întâlnit până acum, iscălit de B a l t a z a r (fig. XCVII), alături de alte câteva ilustrative pentru nuvele cu subiect istoric, cum ar fi cele, răspândite în câteva colecţii particulare, pentru cunoscuta nuvela a lui C. Negruzzi, Alexandru Lăpuşneanu.

CONCLUZIE

Cele două volume ale *Graficei Românești* îmbrățișează o perioadă de aproximativ o sută de ani, din momentul contactului nostru mai strâns cu arta Apusului, până la moartea lui L u c h i a n, adică până la primul războiu mondial. Multe s'au întâmplat în acest interval de timp pe terenul politic. Dela două Principate slabe și amenințate din toate părțile, am ajuns totuși să ne constituim și să ne organizăm o țară, încă necuprinsă în hotarele ei etnice, dar închegată, România jucând un rol important, recunoscut de toți, în aceste regiuni unde ne-a așezat destinul. Pe terenul cultural și pe cel artistic evoluția noastră nu este mai puțin remarcabilă. De altfel, la noi cel puțin, cele două fenomene, cel politic și cel cultural, se țin împreună, se influențează reciproc, s'ar înțelege greu unul fără altul. Cărturarii noștri, — și cei instruiți în țară, și cei veniți dela studii, din Occident, — ei sunt cei care fac istoria, pregătesc ori provoacă evenimentele politice, atât cât stă în puterea omului să le provoace; iar prin istoria politică se netezește terenul, ca să devină prielnic unei desvoltări culturale, paralelă cu cealaltă. Este sigur că putem fi mulțumiți și chiar mândri de ceea ce constatăm după această sută de ani de lupte grele, de primejdii ce sunt înlăturate unele după altele, de înfăptuiri în toate direcțiile, până ce vieața noastră ajunge să curgă în ritmul în care ea curgea la celelalte popoare civilizate europene.

Inceputurile ne sunt însă slabe și orice împrejurare neprielnică riscă să le distrugă. Ca și acele tipuri plăpânde de copii, cu atât mai vulnerabile, cu cât se găsesc în perioada creșterii, simțim repercuțiunile mai fiecărui eveniment. Același lucru se petrece și în domeniul graficei, de care ne-am propus să ne ocupăm în acest studiu. Ea constituie pentru noi, cu excepția gravurei de carte, o manifestare cu totul nouă și ne mai întâlnită în Principate. Desenul,

ce se va fi făcut de zugravii vechi, nu era decât o pregătire în vederea compozițiilor religioase de pe ziduri, interesându-i numai pe ei, și pe ucenicii lor. Gravura cu o vieață de sine stătătoare, acuarela, pastelul, nu se pomeneau. Nu se cunosc la noi decât după ce unul sau altul dintre pictorii dela începutul veacului, veniți din Apus, dela școli, se încearcă să le îndătineze.

Totul merge greu, bine înțeles. Singura formă acceptată este portretul de mici dimensiuni, ca desen, ca miniatură sau sub aspectul unei litografii, invenția cu care debutează în artă secolul al XIX-lea. Străinii veniți din țările vecine sau mai de departe lucrează cot la cot cu Românii, până ce oamenii dela noi se simt destul de siguri pe cunoștințele lor tehnice, ca să subplanteze pe cei dintâiu. Şi la unii, și la alții, abia dacă se poate vorbi de artă. In mijlocul lor apare însă Szathmary și cu el, pentru prima dată, un temperament de artist și admirabile daruri de realizare, în desen, în acuarelă, poate chiar și în litografie, dacă nu o conștiință românească. De aci încolo avem dreptul să judecăm la noi pe oricine după un criteriu occidental, fără teama de a ne înșela sau de a fi decepționați.

Ne găsim în preajma anului 1850. Genurile ceva mai arhaice, din prima jumătate a secolului, n'au produs poate nici artiști mari, nici opere semnificative; ele au pregătit însă o opinie publică, au precizat noțiunea de artist, au înnobilat-o oarecum, i-au fixat locul în ierarhia ocupaților utile. Aman va găsi deci o scenă, pe care să poată evolua în voie, urmărit de atenția simpatică a tuturor, înconjurat de dragoste, încurajat de autorități. Formația sa profesională este dintre cele mai serioase, talentul său incontestabil, ideile sale în materie de artă, de rolul ei în societate, clare, sănătoase și destul de lesne de înfăptuit. Pe terenul politic Unirea constituia faptul cel mai însemnat din istoria noastră. Ea mărea răspunderile, dar și ambițiile noastre ca popor. Aman este de sigur artistul dela noi care-și dă mai bine seama de situație. Produs complet al școalei din Franța, deși poate, în fond, nu mult mai dotat decât Szathmary, în anume domenii posedă un farmec incomparabil, este mai conștient ca acesta, mai dezinteresat în vieață, deci mai generos, evident mult mai Român. El se silește să pună bazele unei școli românești de artă și reușește în această întreprindere, plină de dificultăți. Prin el desenul și gravura, pe care le practica el însuși cu asiduitate și distincție, ajung ramuri ale artelor plastice, deopotrivă de stimate ca pictura și sculptura, se vor propune în școala de arte frumoase, vor fi primite în expoziții și vor intra în colecțiile particulare și publice.

Pe acest drum, aşa de bine pregătit, le va fi uşor celor ce vor veni după dânsul să se manifeste. Grigorescu mai întâiu, un autodidact, care însă îşi dă seama de valoarea desenului, îl practică pe o largă scară şi ne lasă câteva mii de bucăţi. Unele sunt note prinse în fuga creionului, altele studii pe îndelete, pentru lucrări ce proiectează. Cu el, dintr'odată, desenul şi acuarela — gravură n'a făcut — se ridică până la acel nivel la care amatorul nu se mai întreabă prin ce mijloc i s'a produs mulţumirea estetică, ci o înregistrează, se supune ei şi admiră captivat, sigur că se află în faţa unui lucru frumos pentru totdeauna, de valoarea altor opere similare, cu care se mândreşte arta contemporană grafică.

Pentru prima dată simţim că nu ne poate fi ruşine dacă opera unui compatriot este comparată cu altele, oricât de cunoscute, printre cele din vremea lui, pentru că suntem siguri că ea nu se va arăta inferioară.

Un proverb zice: ocazia favorizează talentul. Nu ştiu dacă această afirmaţie se dovedeşte adevărată în genere; odată însă ea a fost justă, atunci când este vorba de Grigorescu. Este sigur că fără însărcinarea de a însoţi armata noastră pe câmpiile Bulgariei, în războiul dela 1877, desenul n'ar fi fost pentru pictorul român acel exerciţiu zilnic şi indispensabil, acea nevoie de a se realiza, şi de a se realiza repede, viu, printr'un limbaj grafic scurt şi expresiv, cum a fost de atunci încoace. Prin acest limbaj, pe care el şi-l făureşte singur, ca de altfel toată arta sa, Grigorescu se ridică cu mult peste ceilalţi comtemporani ai săi din România.

In timpul acesta o formă de grafică populară, răspândită până departe în clasele inferioare ale populaţiei, tendenţioasă, adesea violentă şi vulgară, se practică în redacţiile unor ziare umoristice ori satirice, în tipografiile unde se tipăresc almanahuri şi calendare pentru popor, în stabilimentele lito-tipografice de unde ies cu sutele «cadrele» şi «pozele» ce decorează zidurile magazinelor din mahalale, casele modeste din cartierele mărginaşe, locuinţele orăşenilor din provincie. Din când în când, ele sunt efectuate de artişti cu oarecari însuşiri, trase cu oarecare grije. In genere însă aspectul lor este mizerabil. Printre ele şi prin câteva volume, extrem de puţine la număr, se cuvine a căuta cele câteva ilustraţii de carte, demne de acest nume, ce se publică în cea de a doua jumătate a secolului. Din acest punct de vedere prima jumătate a lui, graţie activităţii lui Asachi, la Iaşi, a tipografiilor de cărţi bisericeşti din câteva centre, mai ales moldovene, se prezintă în condiţii cu mult superioare.

In vremea în care activitatea grafică a lui Grigorescu se face tot mai rară şi mai slabă, asistăm la progresele realizate de tânărul Ştefan Luchian. Natură bogat dotată cu cele mai rare însuşiri de om şi de artist, acesta uneşte avantajele unei educaţii profesionale solide, continuate în două mari centre apusane, cu o conştinţă scrupuloasă şi iscoditoare, cu o voinţă inflexibilă, cu atât mai uimitoare, într'un organism plăpând, de vreme îmbolnăvit. Dar desenul său, manieră completă şi închisă în sine de expresie, este generatoare de tot atât de mari mulţumiri estetice, fie că se realizează în pastel, fie că se realizează în acuarelă sau cărbune, ca şi pictura sa. O notă profund originală se adaugă astfel artei noastre. Din nou simţim că ne găsim în faţa uneia din acele manifestări româneşti care pot sta alături fără frică de altele din Occident, mult mai celebre.

In puls, Luchian nu mai e singur. In jurul lui cei de o vârstă cu dânsul, Vermont, între alţii, şi Gabriel Popescu, eminentul gravor, mulţi alţii mai tineri, care nu vor ajunge apogeul lor decât ceva mai târziu, în vremea noastră, Camil Ressu, Jean Steriadi, Th. Pallady, Ştefan Popescu, G. Petraşcu, N. Dărăscu, Iser, N. Tonitza, Sabin Popp, îşi dau seama de resursele graficei, de farmecul de o natură mult mai intimă, ce se poate obţine cu un bun desen, cu o delicată sau puternică gravură. Ei nu-i ignorează nici avantajele asupra lor înşile, pentru cei ce le practică cu statornicie şi convingere, avantaje ce se traduc printr'o siguranţă crescută a mâinei, prin promptitudine în exprimare, prin spontaneitate, prin o mai mare libertate şi chiar prin decizie. De aceea azi nu este la noi un pictor sau un sculptor mai de seamă, printre cei şi mai tineri, care să nu aibă în cartoanele sale câteva sute de desene, uneori şi câteva duzini de gravuri, fără să mai vorbim de un grup destul de numeros, pentru care gravura a devenit principala ocupaţie. Este sigur că instituirea Salonului de Toamnă, adică a celui în care nu se primesc decât desene, negre sau uşor colorate, şi gravuri, nu puţin a contribuit la crearea atmosferei favorabile, în care de acum încolo se pot desvolta la noi artele grafice.

B I B L I O G R A F I E

DICŢIONARE, PERIODICE CATALOAGE.

BÉNÉZIT (E.): *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, graveurs etc.*, 3 vol., Paris, 1913.

THIEME (Ulrich) şi BECKER (Felix): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. Leipzig. In curs de publicaţie.

Almanahul de petrecere pentru Moldo-Români; *Almanahul Român*; *Almanahul Statului*, *Calindariu Amiculŭ Poporului*, *Calendarul Cocoşului Roşu*, *Calendarul Ghimpelui*, *Calendarul istoric şi literar*, devenit *Calendar geografic istoric şi literar*, *Calendarul lui Nichipercea*, *Calendarul pentru toţi Românii*, *Calendarul popular românesc*, *Calendarul lui Scaraoschi*, *Calendarul Scrânciobului*, *Calendarul Unirei*, *Catastihul Dracului sau Calendarul Satanei*, dăruit Moldovei pe anul 1861, *Kalendarul Prosperităţei* pe anul Mântuirei 1858.

Boabe de Grâu, *Buletinul Instrucţiunii Publice*, *Convorbiri Literare*, *Icoana Lumii*, *Ilustraţiunea*, *Literatură şi Artă Română*, *le Monde Illustré*, *le Moniteur Roumain*, *Revista Carpaţilor*, *Revista Nouă*, *Revista Română pentru ştiinţă litere şi arte*, *Revista Română*, *Trompetta Carpaţilor*.

Apanajul, *Bobărnacul*, *Buciumul Român*, *Cimpoiul*, *Ciocoiul*, *Ziarul pentru Toţi*, *Patria*.

Cataloagele Saloanelor din Paris, până la 1900, *Cataloagele expoziţiilor artiştilor în vieaţă*, *Cataloagele Societăţii Tinerimea Artistică*, *Catalogul expoziţiei Societăţii Amicilor Bellelor Arte din România* (1873), *Catalogul primei expoziţii a Artiştilor Independenţi* (1896), *Catalogul Pinacotecii Virgil Cioflec*, Cluj, 1933; *Muzeul Simu şi Casa Simu Muzeu*, catalog, Bucureşti, 1937; *Catalogul Muzeului Toma Stelian*, Bucureşti, 1939; *Albumul Macedo-Român* din 1878 *şi 1880*.

MONOGRAFII ŞI LUCRĂRI SPECIALE

AMAN (Th.): *Despre Pictură*, în *Revista Carpaţilor*, vol. II, 1860.

BUSUIOCEANU (Alex.): *Andreescu*, Bucureşti, 1936.

CIOFLEC (Virgil): *Luchian*, Bucureşti, 1924.

CIOFLEC (Virgil): *Grigorescu*, Bucureşti, 1925.

CISEK (Oscar Walter): *Aman. Colecţia Apollo*, Craiova, f. dată (1932).
Cuvântările şi Scrisorile Regelui Carol I, Bucureşti, 1909.
DELAVRANCEA (Barbu): *Andreescu*, în *Revista Nouă*, 1889, Nr. 3.
DELAVRANCEA (Barbu): *Din Viaţa lui Nicolae Grigorescu*, în *Luceafărul*, 1905, Nr. 1.
DRAGOMIRESCU (G.) şi FRUNZETTI (I.): *G. Demetrescu Mirea*, Bucureşti, 1940.
FOCILLON (Henri): *La Peinture aux XIX-e et XX-e siècles*, 2 vol., Paris, 1926—1927.
IARCU (Dumitru): *Repertoriu Biblio-chronologicŭ sau catalogŭ generalŭ de cărţile române*, Bucureşti, 1865.
IDIERU (E. N.): *Istoria Artelor Frumoase*, Bucureşti, 1898.
Ileana, Societate pentru desvoltarea artelor în România. *Regulamentul*, Bucureşti, 1898.
IORG (N.): *Cum trăia un pictor acum şaizeci de ani. Scrisori dela Th. Aman. Ramuri*, 1922, Nr. 6—7.
IORGA (N.): *Ilustraţia cărţilor româneşti, 1820—1860*, în *Almanahul Graficei Române*, 1927.
IORGA (N.): *Portretele Domnilor Români*, Sibiu, 1930.
ISTRATI (Dr. I. C.): *Theodor Aman*, Bucureşti, 1907.
LUGOŞIANU (O.): *Hârtiile Colonelului Carol Begenau*, Bucureşti, 1917.
Manifestul Scissiunei Artistice, Bucureşti, 1896.
MANIU (Adrian): *Album cu patruzeci de acuaforte de Aman.*
MINAR (Octav): *Pinacoteca Naţională din Iaşi*, Bucureşti, f. dată.
Neues Bilder Quodlibet, Wien, 1832.
OPRESCU (G.): *Andreescu*, în *Colecţia Apollo*, Craiova, 1932.
OPRESCU (G.): *Doi ani de critică artistică*, Bucureşti, 1939.
OPRESCU (G.): *Grigorescu desinator*, Bucureşti, 1941.
OPRESCU (G.): *Pictura Românească în secolul al XIX-lea*, Ed. II; Bucureşti, 1943.
OPRESCU (G.): *L'Art Roumain de 1800 à nos jours*, Malmö, 1935.
OPRESCU (G.): *Grafica Românească în secolul al XIX-lea*, vol. I; Bucureşti, 1942.
OPRESCU (G.): *La Peinture Roumaine de 1800 à nos jours*, Berne, 1943.
OPRESCU (G.), *Pictorii din familia Szathmary*, în *Analecta I*, Mănăstirea Neamţu, 1943.
OPRESCU (G.): *Corespondenţa lui N. Grigorescu*, în *Analecta II*, Bucureşti, 1944.
PAVELESCU (Dimo): *Profesorul sculptor I. Georgescu*, în *Pictura şi Sculptura*, Iunie, 1935.
PELIMON (Alex.): *Faptele Eroilor*, Bucureşti, 1857.
PETRAŞCU (N.): *Pictorul Grigorescu*, Bucureşti, 1895.
PETRAŞCU (N.): *N. Grigorescu*, Bucureşti, 1930.
PETRAŞCU (N.): *G. D. Mirea*, Bucureşti, 1943.
PRODAN (C.): *Gheorghe Demetrescu-Mirea*, Bucureşti, 1937.
PUŞCARIU (Sextil): *Calendare şi Almanahuri*, în *Almanahul Graficei Române* din 1927.
ŞIRATO (Fr.): *Grigoresco*, în *Colecţia Apollo*, Bruxelles, 1938.
STĂNCESCU (C. I.): *Ioan Andreescu*, în *Literatură şi Artă Română*, 1889, Nr. 5—7.

TZIGARA-SAMURCAŞ (Alex.): *Catalogul Muzeului Aman*, Bucureşti, 1908.
VÂRTOSU (Emil): *Pictorul G. Tăttărescu şi Italia*, în *Studii Italiene*, Bucureşti, 1939.
VĂTĂMANU (N.): *Lt.-Colonel Pappasoglu, primul istoriograf al Bucureştilor*, în *Gazeta Municipală*, 1943, Nr. 575—578.
VĂTĂŞIANU (Virgil): *Pictorul Octavian Smigelschi*, Sibiu, 1936.
VLAHUŢĂ (Alex.): *N. I. Grigoresco, sa vie et son oeuvre, traduit du roumain par Léo Bachelin*, Bucureşti, 1911.
VOINESCU (Teodora): *Gheorghe Tăttărescu*, Bucureşti, 1943.
ZAMBACCIAN (K. H.): *Pagini de artă*, Bucureşti, 1943.
ZARA (Elena): *G. Panaiteanu Bardasare şi Constantin Stahi*, Bucureşti, 1937.

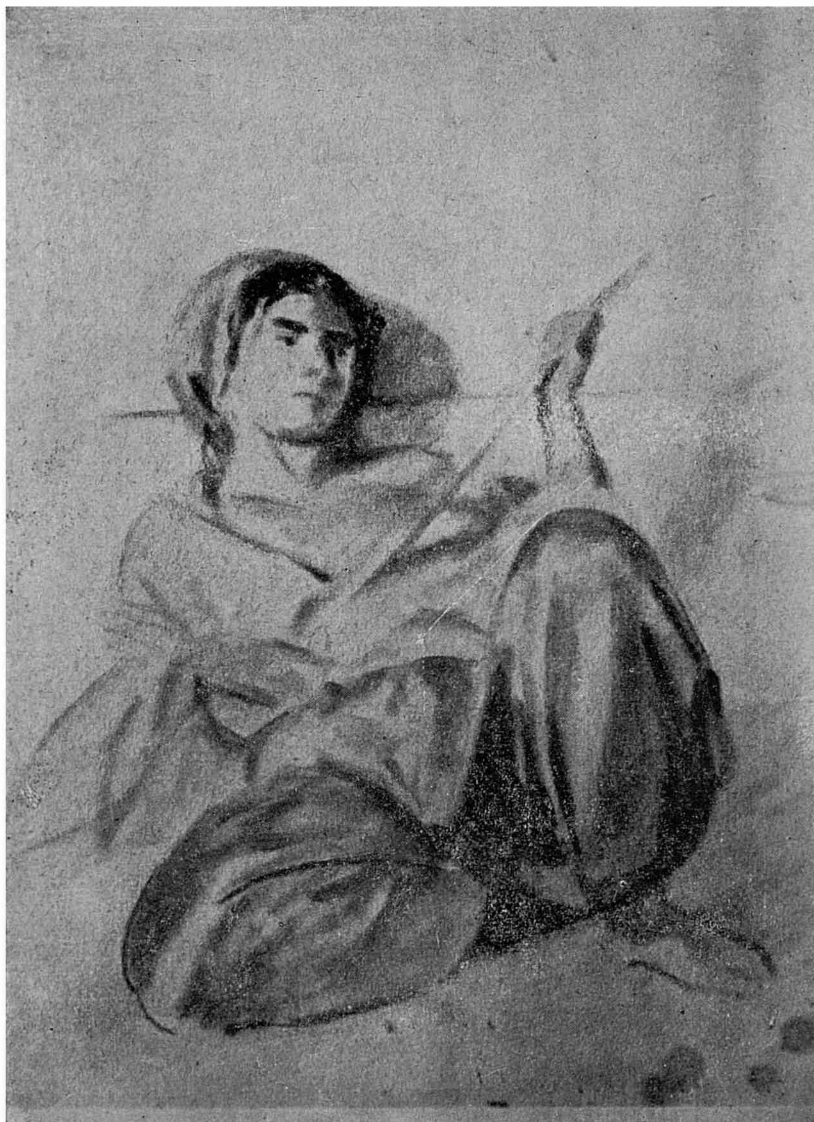
INDICE DE NUME DE ARTIŞTI

TABLA ILUSTRAŢIILOR

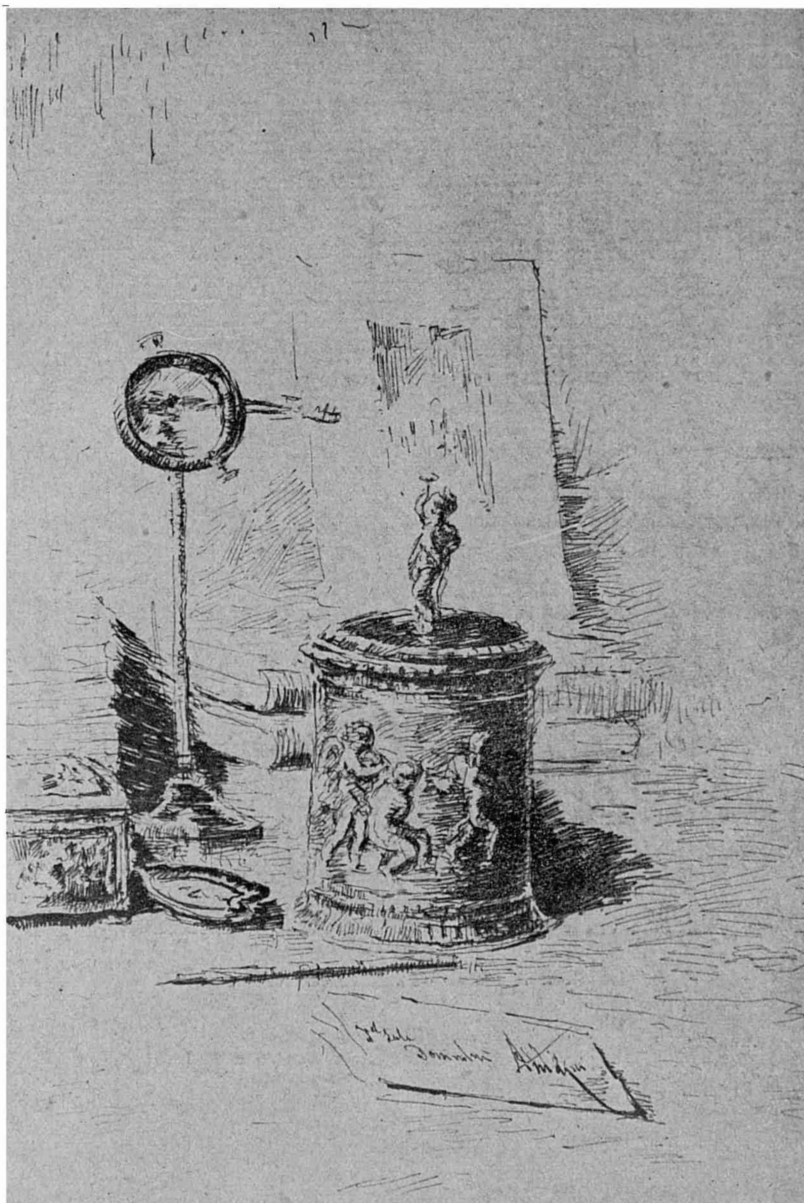
LXXXIV.	St. Luchian:	Peisaj în amurg.
LXXXV.	St. Luchian:	Copaci la marginea apei.
LXXXVI.	St. Luchian:	Grup de copaci.
LXXXVII.	St. Luchian:	Alex. Obedenaru.
LXXXVIII.	St. Luchian:	La curse.
LXXXIX.	St. Luchian:	Crâng.
XC.	Gabriel Popescu:	Lupta dela Anghiari.
XCI.	Gabriel Popescu:	Dem. Paciurea.
XCII.	N. Vermont:	Studiu.
XCIII.	N. Vermont:	Amintire.
XCIV.	N. Vermont:	Bărci în Bretania.
XCV.	N. Vermont:	Ţigancă florăreasă.
XCVI.	N. Vermont:	Autoportret.
XCVII.	Abcar Baltazar:	Capete de ţărani.



Th. Aman: Chef. cu lăutari. Muzeul Simu.



Th. Aman: Muzică orientală (desen). Muzeul Aman, București.



Th. Aman: Natură moartă (desen). Col. G. Oprescu.



Th. Aman: Cochetărie (acuaforte).



Th. Aman: Ghicitoarea (acuaforte).



Th. Aman: Autoportret (acuaforte).



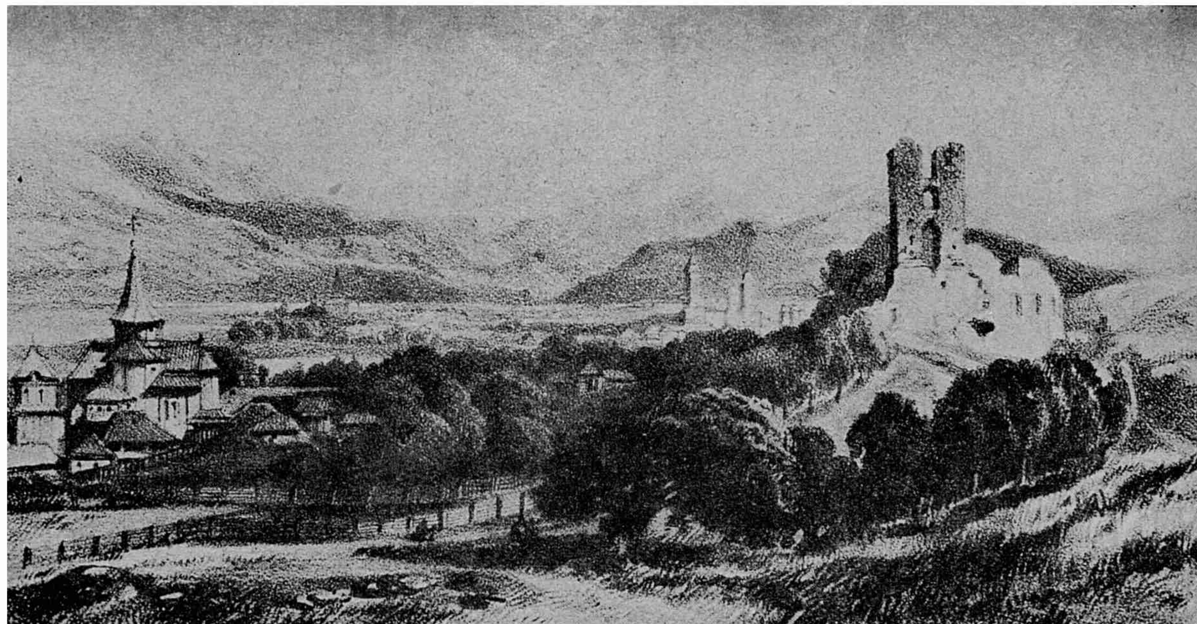
Th. Aman: Foaie de studii (acuaforte).



Th. Aman: In grădină. Muzeul Toma Steliân.

G. Tăttărescu: Doamna Floarea, a lui Mihai Viteazul, ilustraţie din Faptele Eroilor de Alex. Pelimon, Buc. 1857, p. 32.





G. Wonneberg sau G. Tăttărescu: Curtea de Argeș, din Al. Pelimon. Faptele Eroilor, pg. 288.

N. Grigorescu: Un roșior. Muzeul Kalinderu.



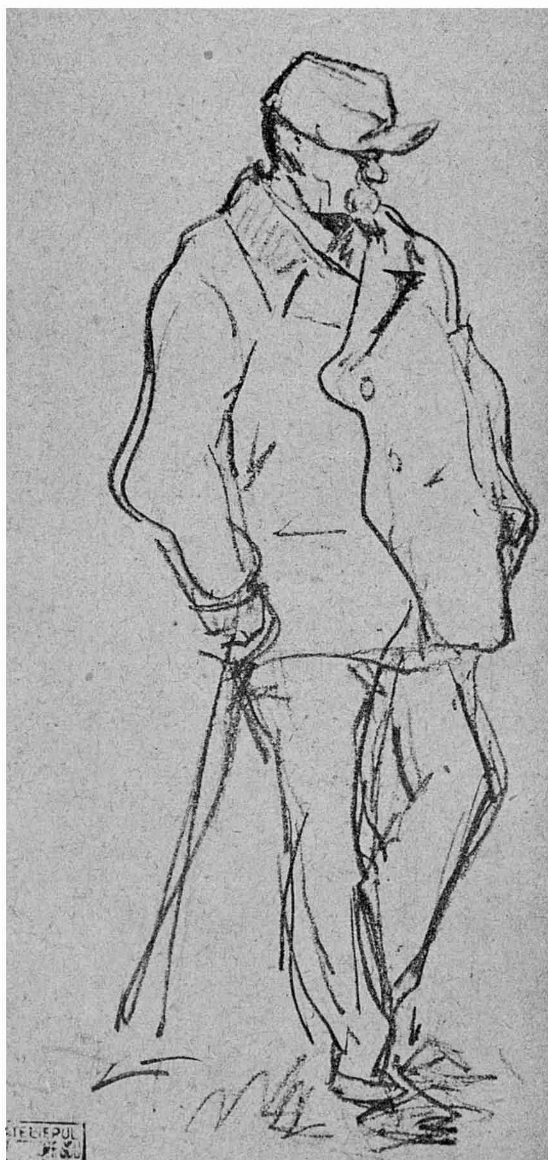


N. Grigorescu: Trupele la Corabia (1877). Muzeul Kalinderu.

N. Grigorescu: Un grup de ofiţeri (col. Gaillard). Muzeul Toma Stelian.

XIII





N. Grigorescu: Caricatura unui ofițer (1877).
Muzeul Toma Stelian.

N. Grigorescu: Călăraş urmărind un duşman. Muzeul Toma Stelian.





N. Grigorescu: Trupe la asalt. Muzeul Toma Stelian.

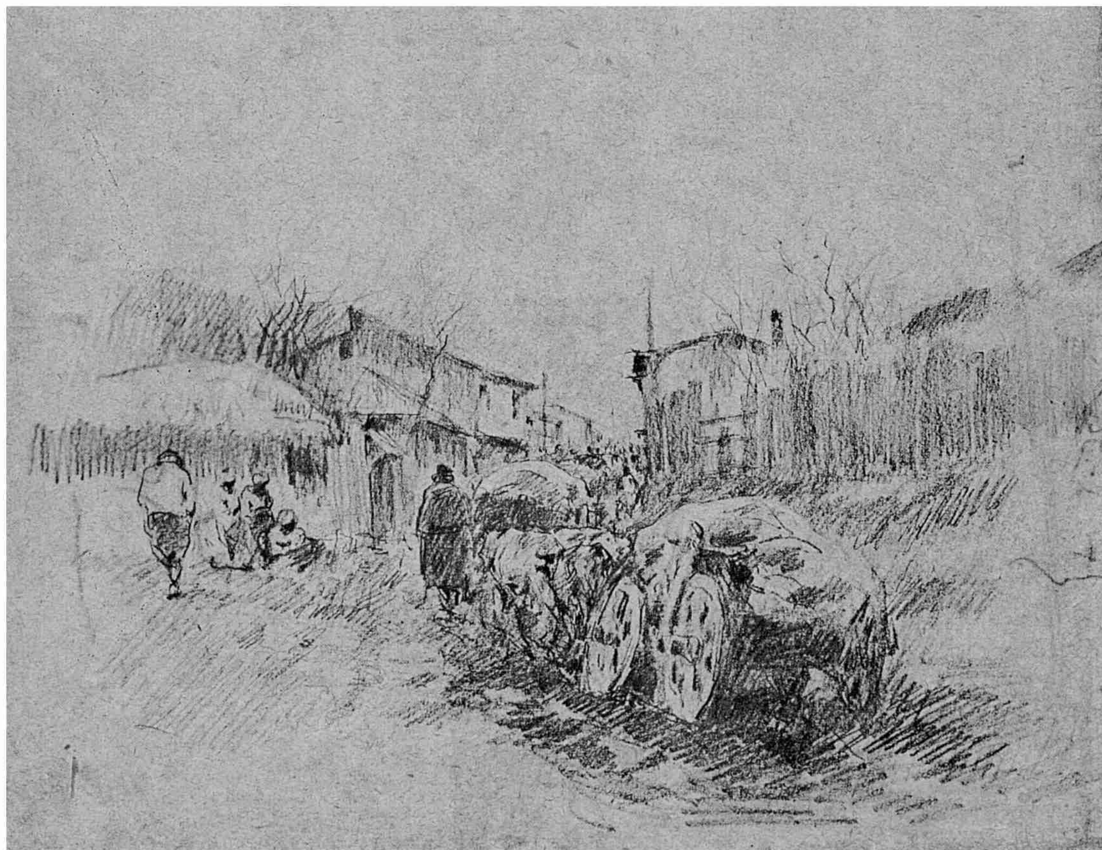
N. Grigorescu: Convoi de prizonieri. Muzeul Toma Stelian.

XVII





N. Grigorescu: Trupe în repaus. Muzeul Toma Stelian



XIX

N. Grigorescu: Care cu proviant (Bulgaria). Muzeul Toma Stelian.



N. Grigorescu: Soldat de cavalerie surprins de bombardament. Muzeul Toma Stelian.

N. Grigorescu: Portretul artistului (Roma 1874). Col. Lazăr Munteanu.





N. Grigorescu: Studiu pentru portretul lui Atanasiade, călare.
Muzeul Toma Stelian.

N. Grigorescu: Foaie de album. Muzeul Toma Stelian.





N. Grigorescu: Foaie de album. Col. Dr. G. Olaru.

igorescu: Sobor de Evrei. Muzeul Toma Stelian.

XXV





N. Grigorescu: Evreu, din spate. Muzeul Toma Stelian.

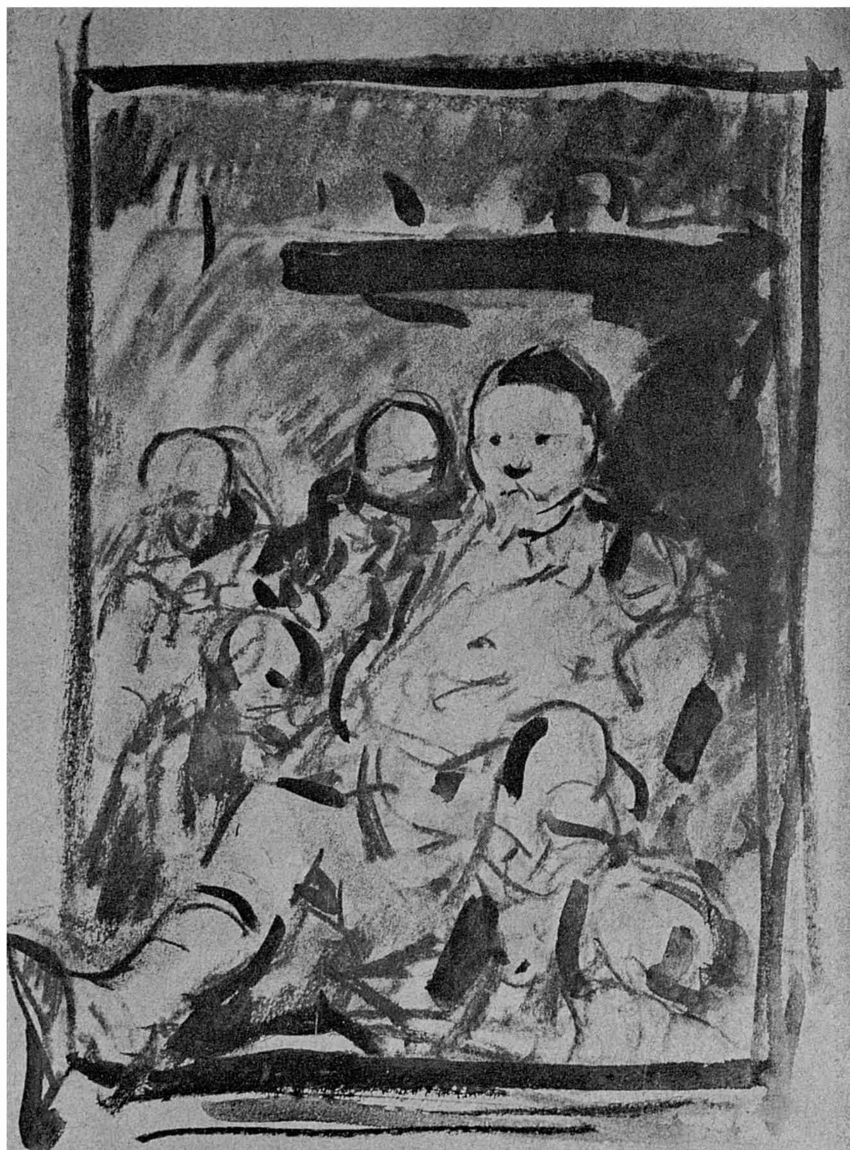
N. Grigorescu: Scenă de interior, noaptea. Muzeul Toma Stelian.



N. Grigorescu: Ghiță Grigorescu (?). Muzeul Toma Stelian.



N. Grigorescu: Scenă romantică. Muzeul Toma Stelian.



N. Grigorescu: Desen satiric. Muzeul Toma Stelian,

N. Grigorescu: Studiu de nud bărbătesc. Muzeul Toma Stelian.





N. Grigorescu: Femeie cosând. Muzeul Toma Stelian.

N. Grigorescu: Studii. Muzeul Toma Stelian.



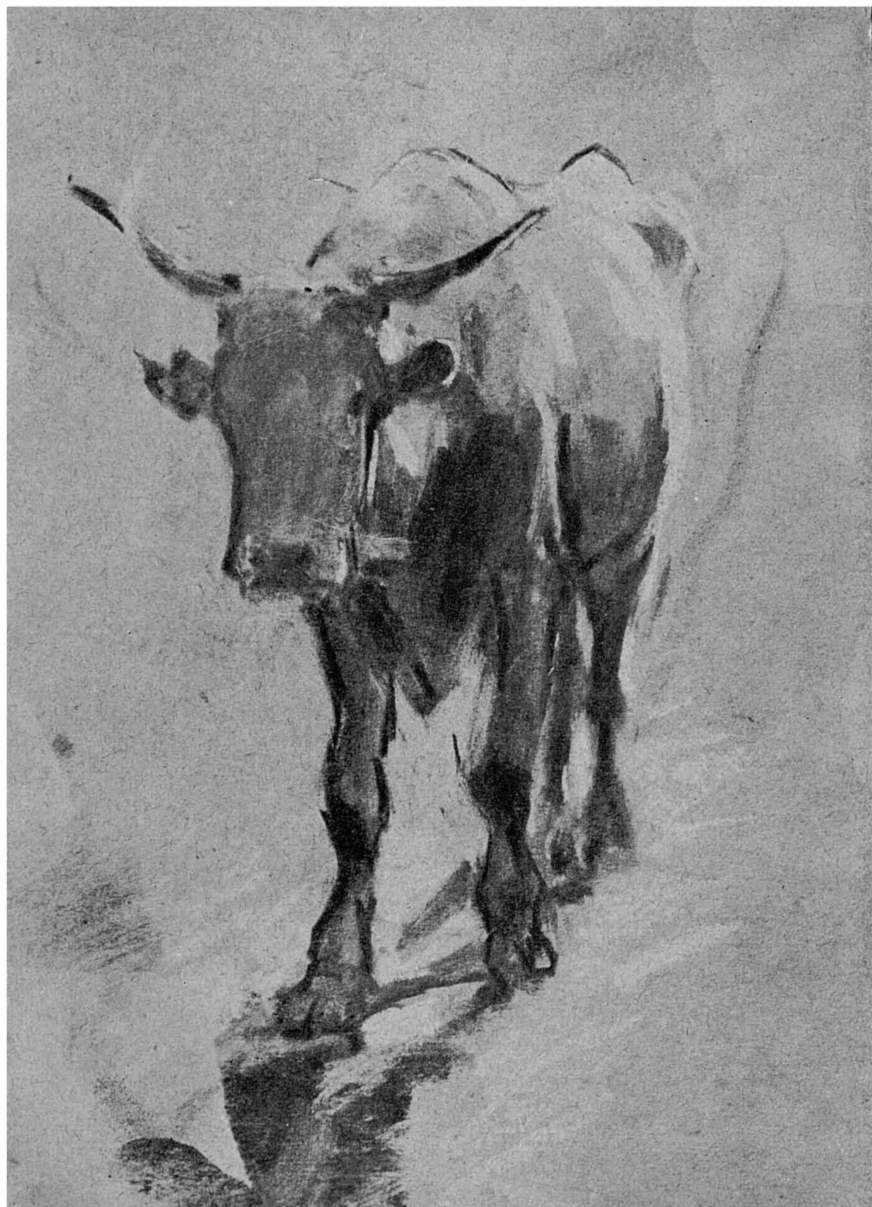


N. Grigorescu: La vatră. Muzeul Toma Stelian

N. Grigorescu: Cioban cu oile. Muzeul Toma Stelian.

XXXV





N. Grigorescu: Studiu de bou. Muzeul Toma Stelian.

N. Grigorescu: Studiu de portret. Muzeul Toma Stelian.





N. Grigorescu: « Suvenir de Ferestrău ». Muzeul Toma Stelian.

N. Grigorescu: Laie de ţigani. Muzeul Toma Stelian.

XXXXIX





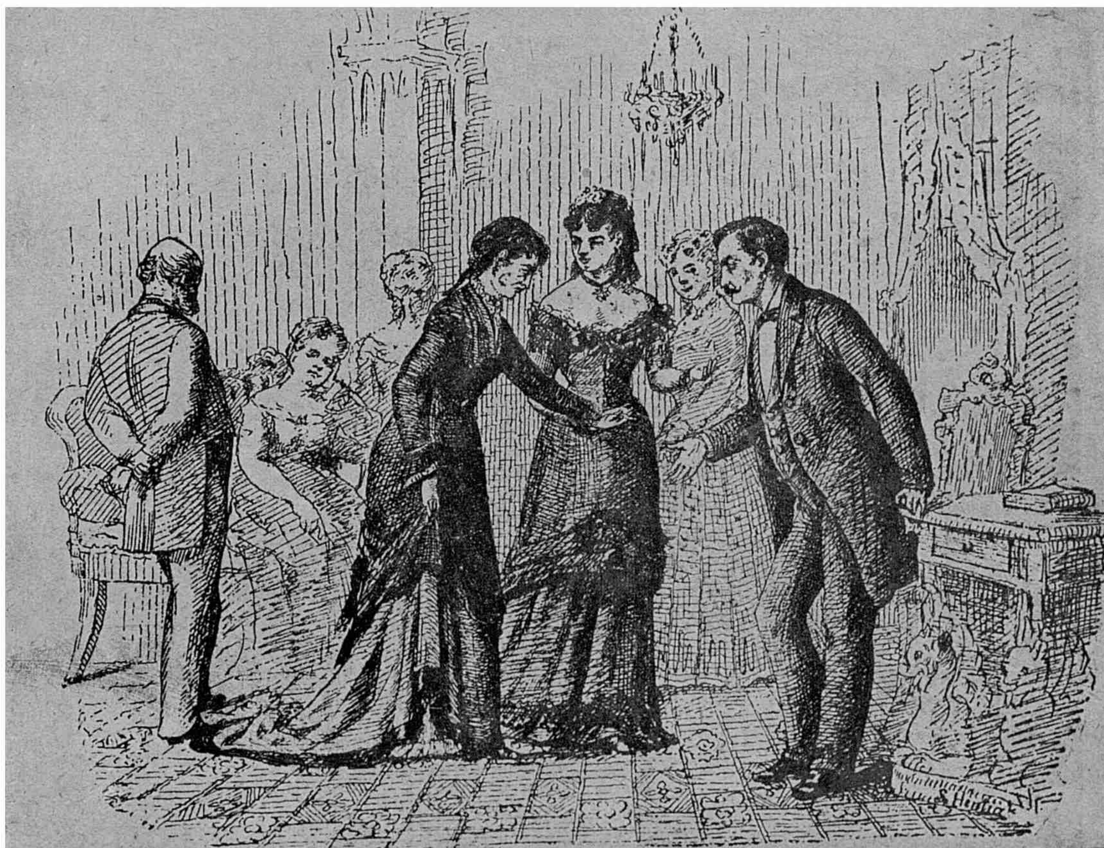
N. Grigorescu: Țărăncuță (acuarelă). Muzeul Toma Stelian.

N. Grigorescu: Femeie în roşu. Col. Prof. Dr. I. Cantacuzino.





Sava Henţia: Repausul soldaţilor în lagărul Calafat. Muzeul Militar.



XLIII

Sava Henţia: O scenă din Elena de Bolintineanu în «Ziar pentru toţi». Anul I, Nr. 50. Duminică 18 Noemvrie 1879.



Sava Henţia (?): Titlul Ziarului pentru Toţi, 1879, anul I, Nr. 46.



I. Georgescu: Grauri (acuarelă). Muzeul Toma Stelian.
(Donaţia Dr. Vasilescu-Popescu).

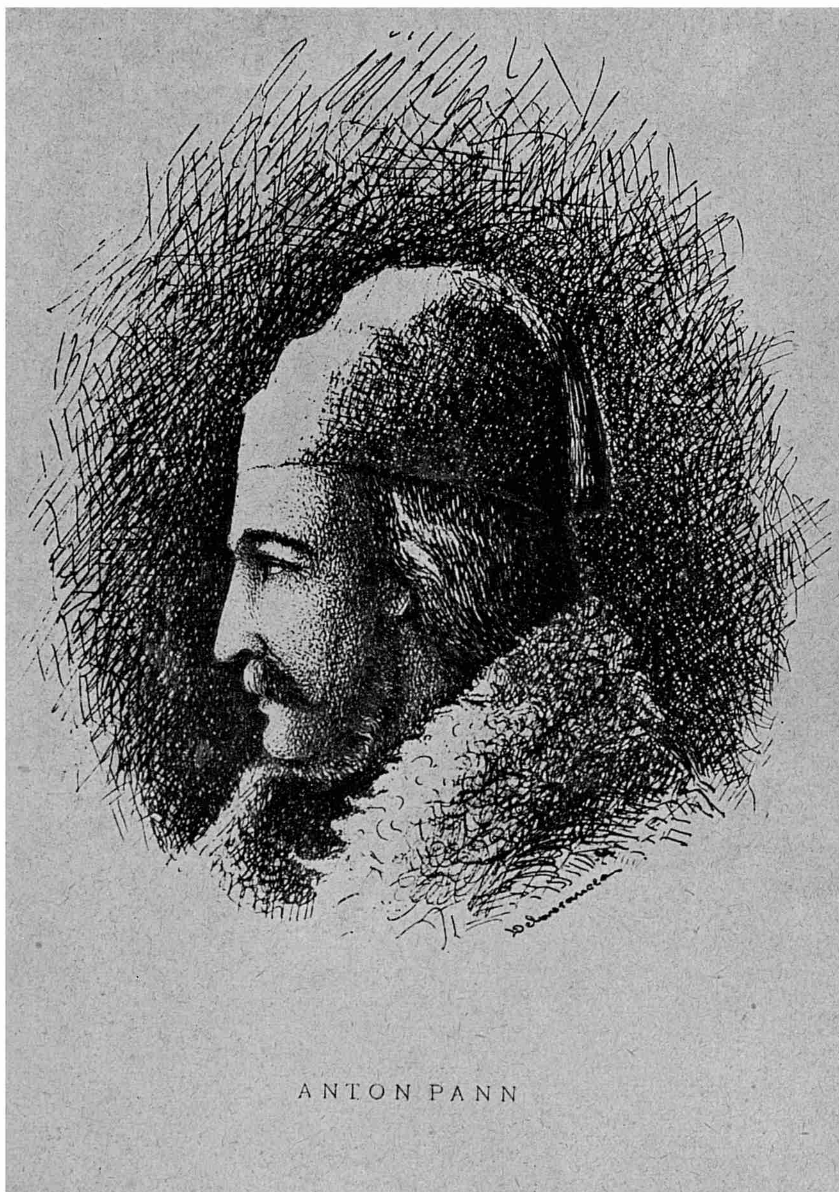


I. Georgescu: Asachi, în Revista Nouă, anul I, Nr. 1, p. 4.

XLVII

I. Georgescu: Două proecte pentru statua lui Gh. Lazăr în « Cimpoiul » Nr. 97, Anul II. Buc. 18 Sept. 1883, pag. 464.

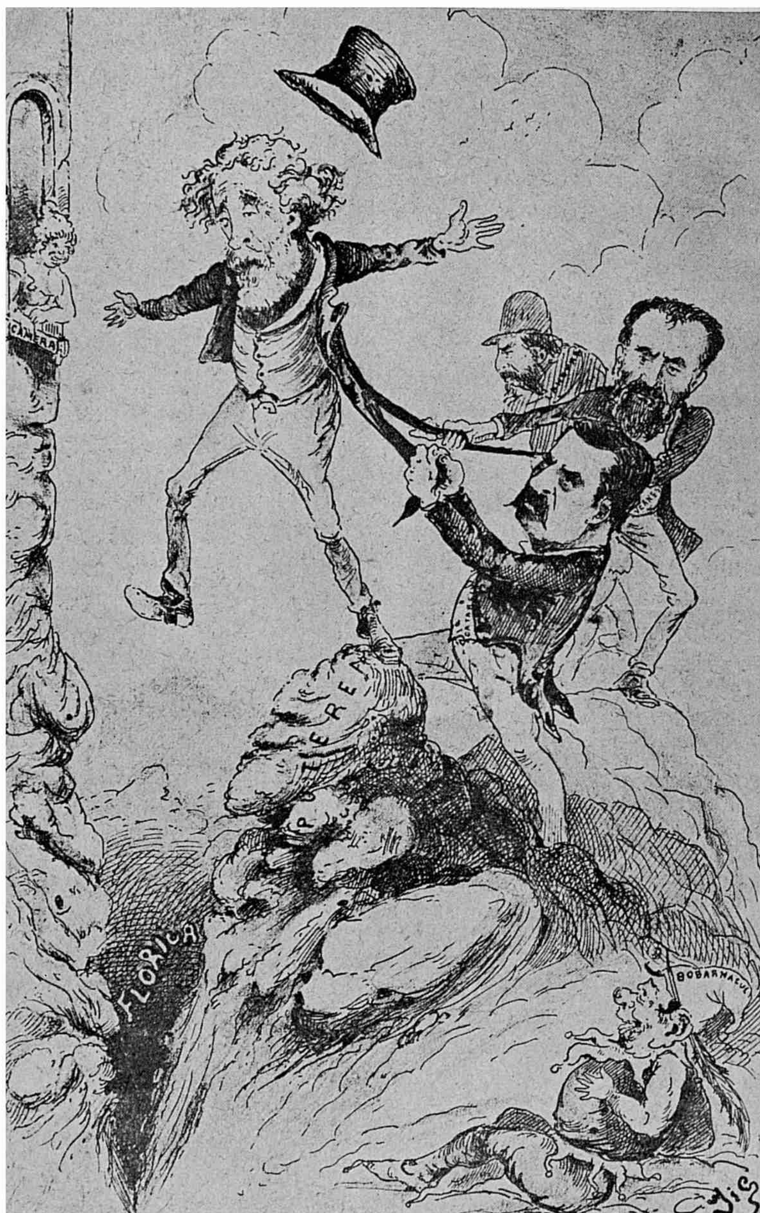




Barbu Delavrancea: Portretul lui Anton Pann în « Revista nouă », Anul II, fasc. 10.

Jiquidi: Doi bărbaţi la cafenea, din Revista Nouă, anul III, fasc. 2.





Jiquidi: Caricatură din Bobârnacul, 1886, 2 Februarie.

Jiquidi: La Florica, din «Bobârnacul», din 7 Aprilie 1886, anul III, Nr. 10.

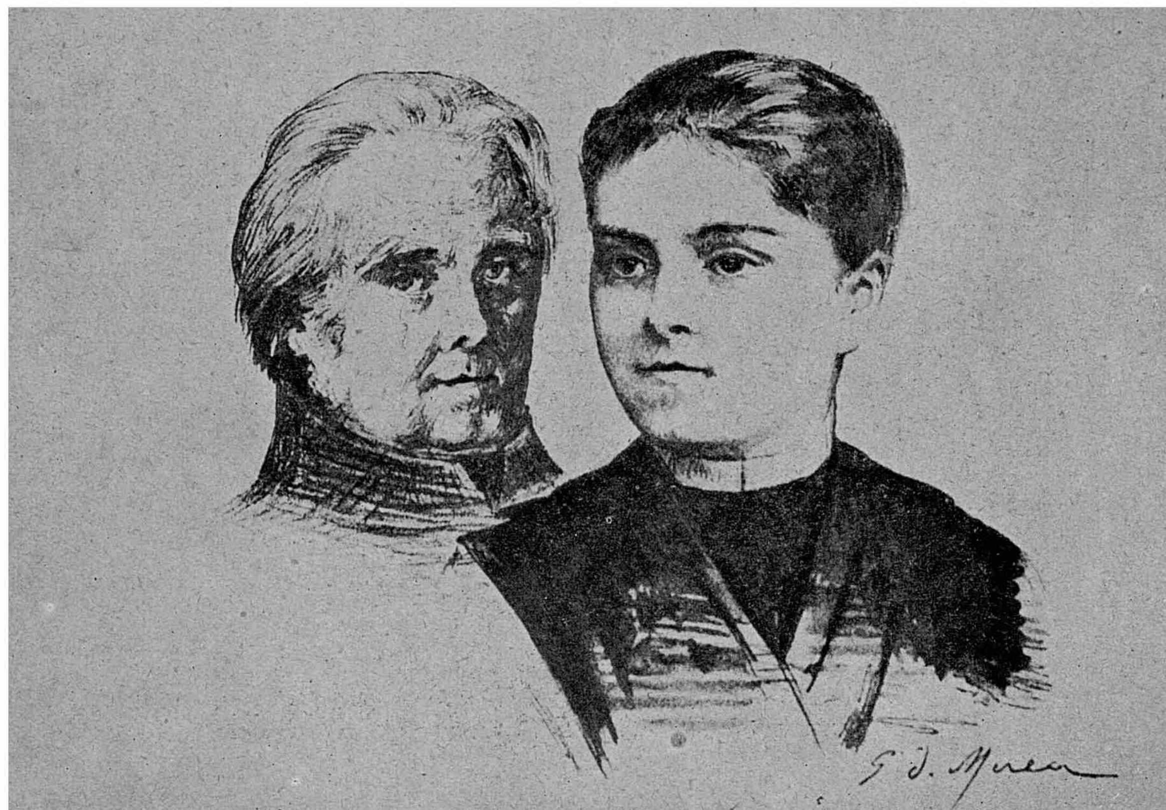




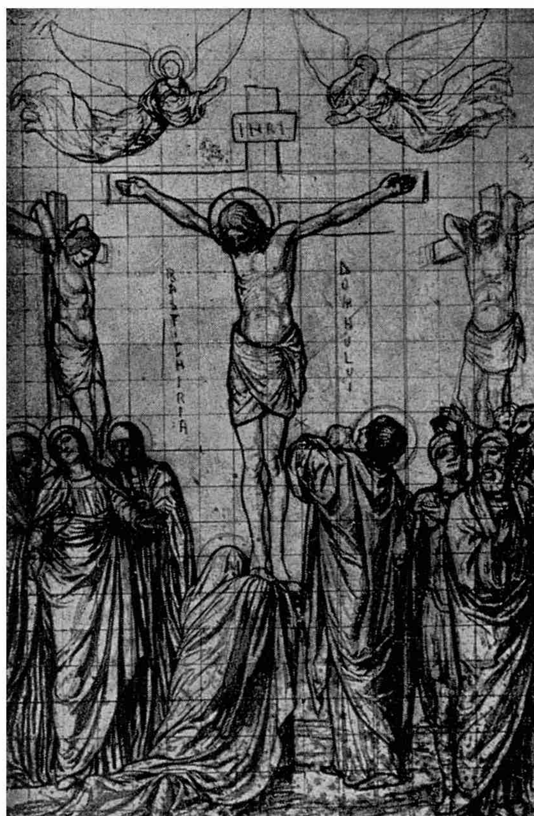
G. Dem. Mirea: Schiţă pentru capul ciobanului din Vârful cu dor. (Desen).
Col. Dr. Al. Mirea.

G. Dem. Mirea: Schiţă pentru portretul « Laetiţia ». (Desen). Col. Dr. Al. Mirea.





G. D. Mirea: Bunicul și nepoata, din « Revista nouă ». Anul II, fasc. 7.



Oct. Smigelschi: Răstignirea. Muzeul Astra. (După Virg. Vătăşianu; Pictorul Octavian Smigelschi).





Oct. Smigelschi: Fecioarele Cuminţi. Muzeul Astra. (După Virg. Vătăşianu; Pictorul Oct. Smigelschi).



O. Smigelschi: Fecioarele Nebune. Muzeul Astra. (După Virg. Vătăşianu; Pictorul Oct. Smigelschi).

C. P. de Szathmary: Barbu Ştirbei (1851) (litografie).

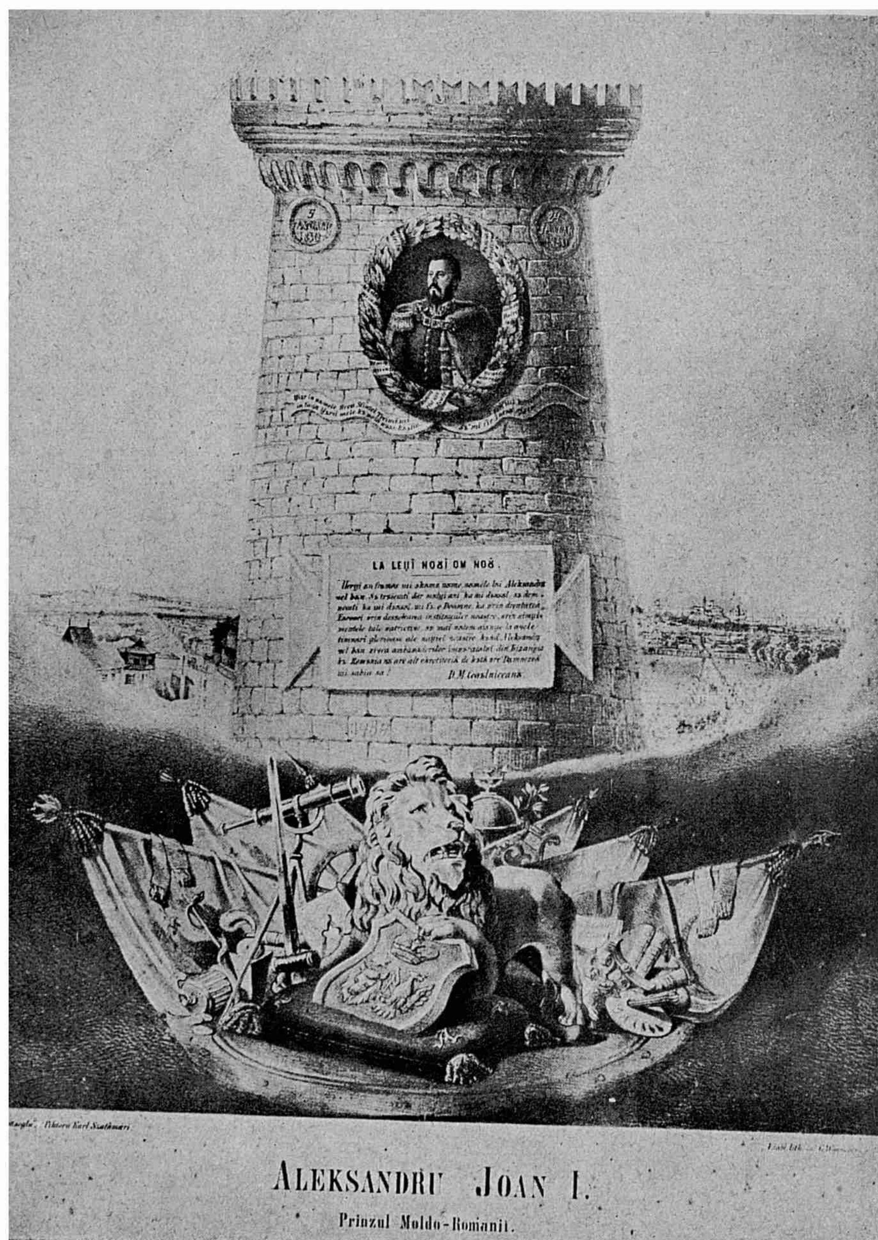




C. P. de Szathmary: Mitropolitul Nifon (1851) (Litografie).

C. P. de Szathmary: Doamna Elena Cuza. (Litografie).

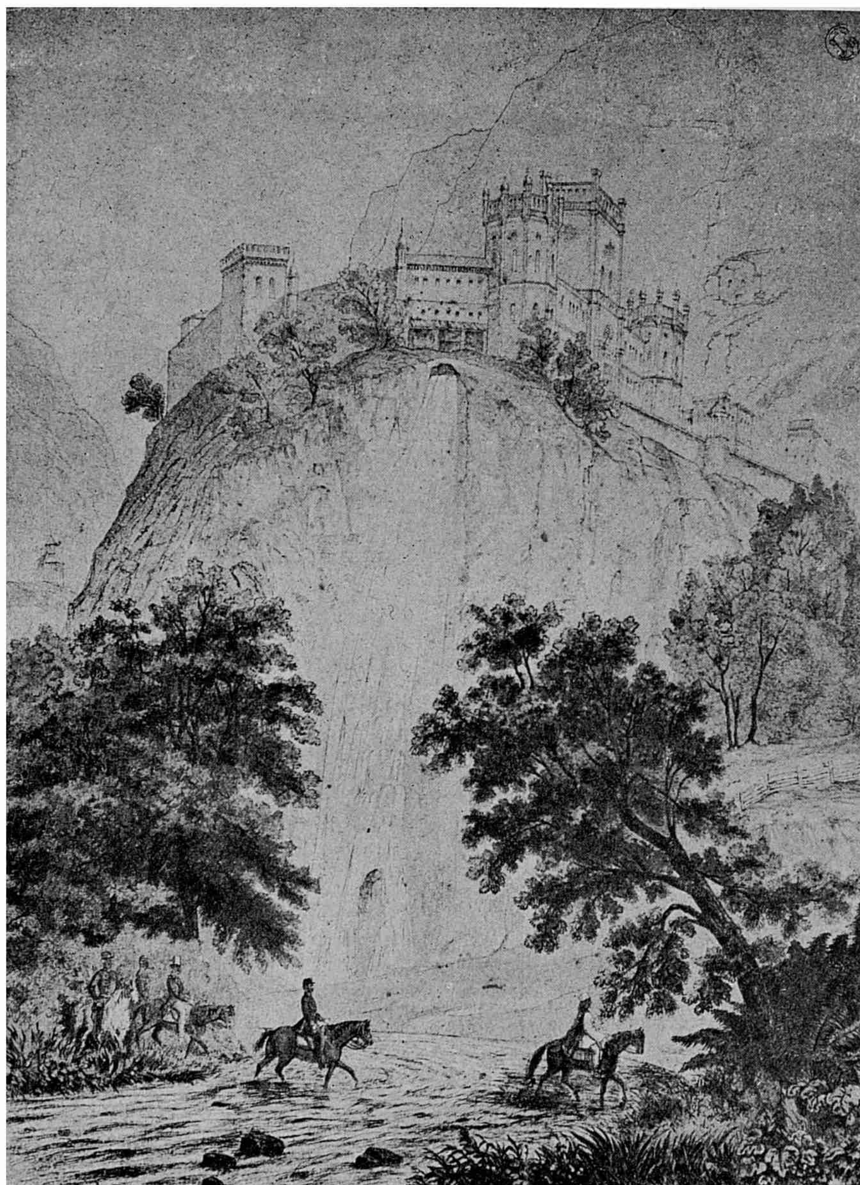




C. P. de Szathmary şi D. Pappasoglu: Alegorie în onoarea lui Cuza (litografie).

C. P. de Szathmary: Soldaţi Turci din tabăra de la Olteniţa.
(Cromolitografie din 1855).





C. P. de Szathmary: Excursia Prinţului Carol la Tismana (1867).
(Litografie în peniţă, tipărită cu mai multe cerneli).

C. P. de Szathmary: Două ţărănci. (Cromolitografie).



G. Venrich: George Bibescu, din « Almanah al Statului pe anul 1848 ».

O фamiліе de Тɤdaпї.

G. Venrich: Ilustraţie din Calendarul Popular pentru anul 1845, Buc. anul VIII, p. I-a.





G. Venrich: Vulturul bărbos (pleşuv), din «Calendarul Popular», Anul X. Bucureşti 1847, pag. 40.

Libertatea presei, în Calendarul lui Nichipercea pe anul 1860. 1859, p. 11.





E. F. H. Ilustraţie din Calendarul Ghimpelui pe anul 1868. Buc. 1867, p. 65.

Calendarul Ghimpelui, Buc. 1875, p. 12.





D. Hitz: Un precupeț, din Cimpoiul II (1883) Nr. 85, p. 371.

D Hitz: Ţigancă vânzătoare de ghiocei, din « Cimpoiul », anul II (1883). Nr. 88, p. 395.

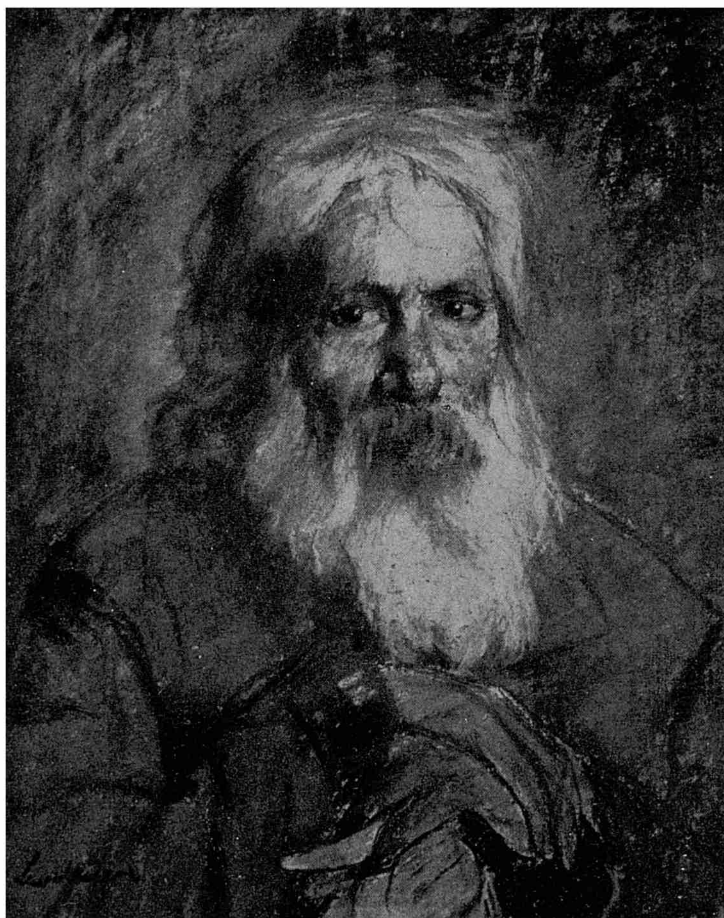




Café Klaus, din *Calendarul Cocoşului Roşu* pe anul 1876, p. 26.

St. Luchian: Alecu Literatu (pastel). Col. Arist. Blank.





St. Luchian: Cap de bătrân (pastel). Muzeul Toma Stelian.

St. Luchian: Apostoli propovăduind (pastel). Muzeul Toma Stelian.





St. Luchian: Studiu de arbori (cărbune și acuarelă). Col. Arist. Blank.

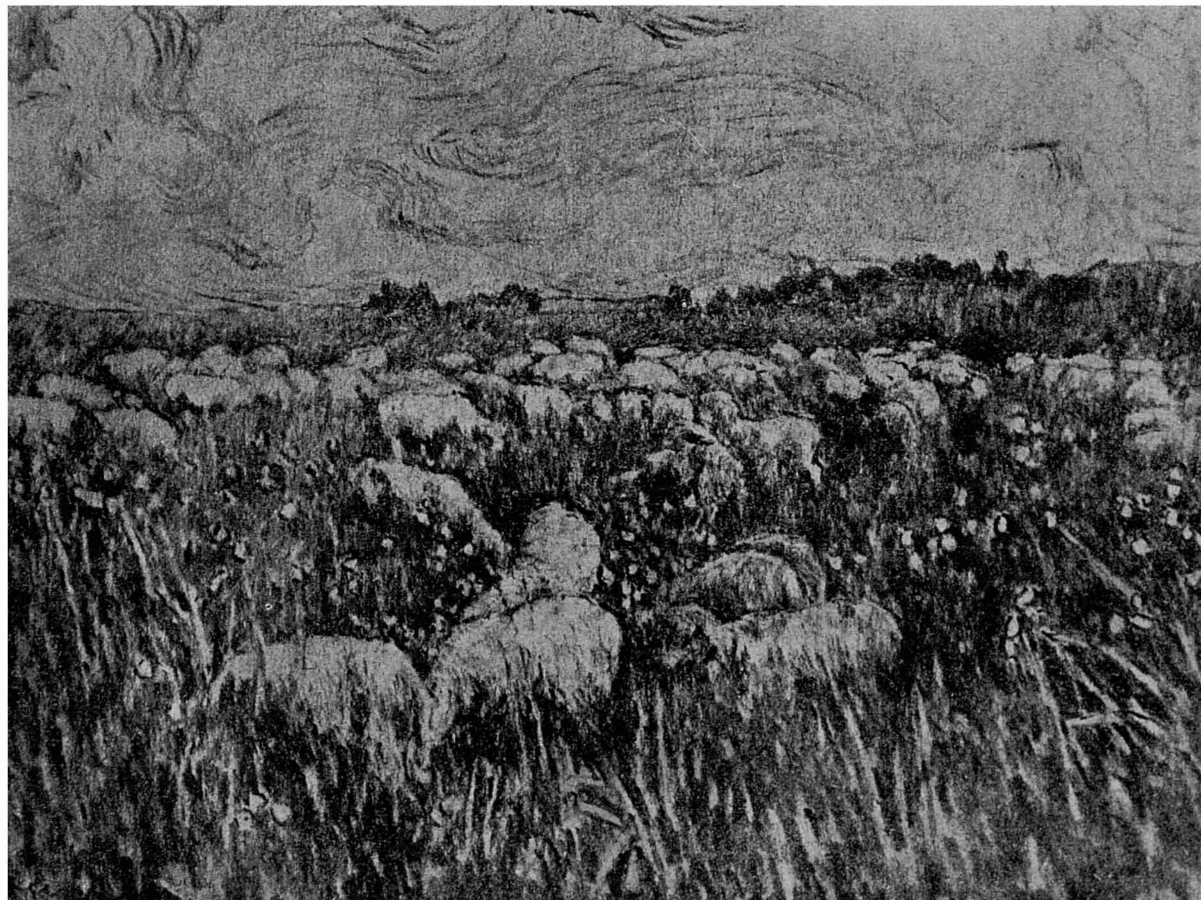


LXXVIII

St. Luchian: Margine de pădure (desen din 1908). Muzeul Toma Stelian.



St. Luchian: Case la mahala (acuarelă). Col. Prof. Dr. I. Cantacuzino.



St. Luchian: La Pășune (desen din 1895). Col. Aristide Blank.



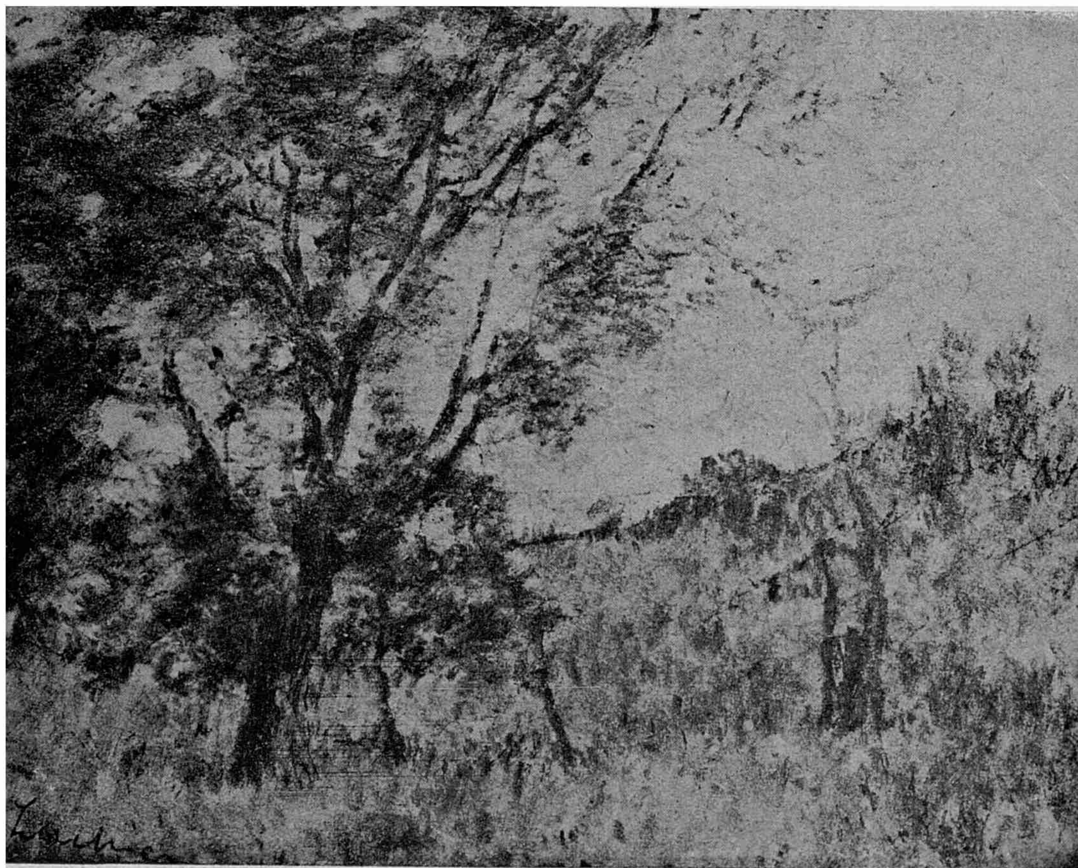
St. Luchian: Mamă şi copil (acuarelă). Col. Lazăr Munteanu.

St. Luchian: Un tânăr vagabond (acuarelă). Col. Dr. Olaru.



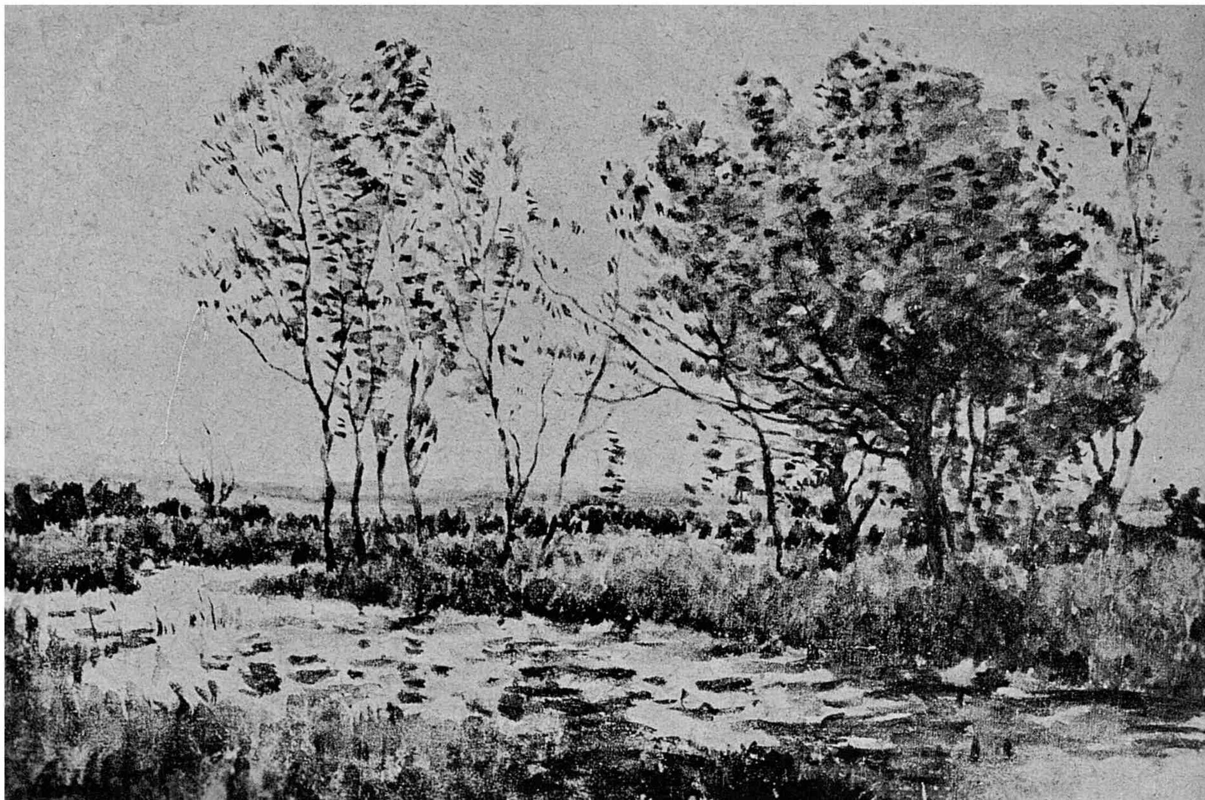


St. Luchian: Studiu de arbori (desen). Col. Prof. Dr. I. Cantacuzino.



LXXXIV

St. Luchian: Peisaj în amurg (desen). Muzeul Toma Stelian.



St. Luchian: Copaci la marginea apei (acuarelă). Col. Dr. I. Cantacuzino.

LXXXVI

St. Luchian: Grup de copaci (acuarelă pe pânză). Muzeul Toma Stelian.





St. Luchian: Alex. Obedenaru (desen). Col. Lazăr Munteanu.

St. Luchian: La curse (acuarelă). Col. Lazăr Munteanu.



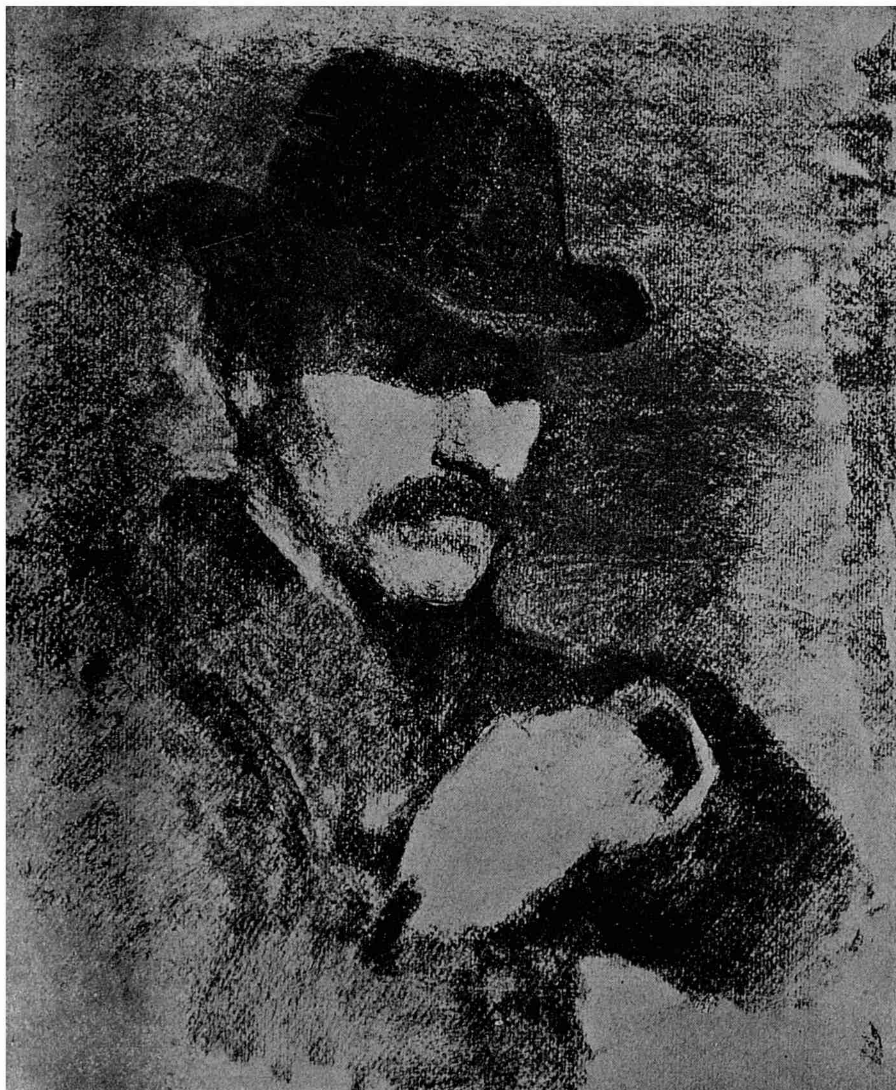


St. Luchian: Crâng (desen). Col. Prof. Dr. I. Cantacuzino.

XC

Gabriel Popescu: Cartonul pentru lupta dela Anghiari (desen). Col. Jean Steriadi.

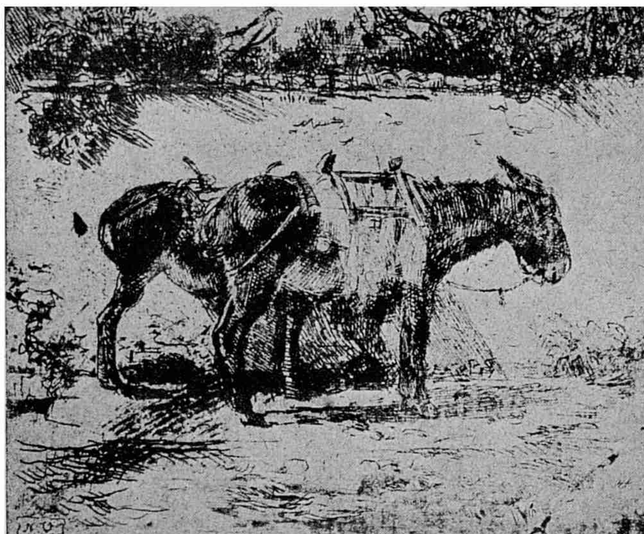




Gabriel Popescu: Portretul lui Paciurea. Col. Jean Steriadi.



N. Vermont: Studiu (acuaforte).



N. Vermont: Amintire (acuaforte).



N. Vermont: Bărci în Bretania (acuaforte).

N. Vermont: Ţigancă florăreasă (acuaforte).





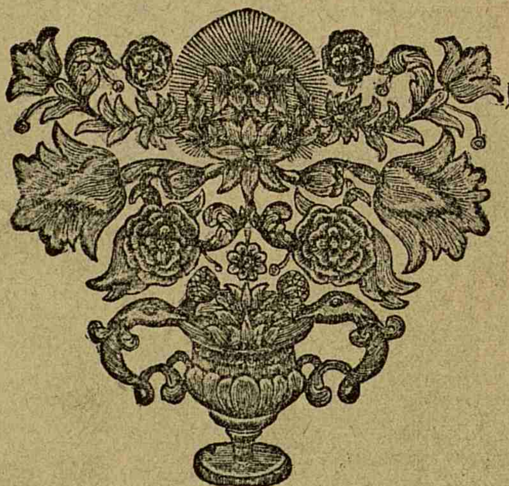
N. Vermont: Autoportret (acuaforte).



Abcar Baltazar: Capete de ţărani (desen). Col. Lazăr Munteanu.

MONITORUL OFICIAL
ŞI IMPRIMERIILE STATULUI

IMPRIMERIA NAŢIONALĂ
BUCUREŞTI, 1945



C. 25.543. — M. O., IMPRIMERIA NAȚIONALĂ, BUCUREȘTI, 1945